



VIRGIL VINTILESCU

POLEMICA MAIORESCU- GHEREA

EDITURA FACLA



Scanned with OKEN Scanner

VIRGIL VINTILESCU

POLEMICA MAIORESCU-GHEREA

Implicații
estetice și literare



EDITURA FACLA
TIMIȘOARA, 1980

INCURSIUNE ÎN ISTORICUL POLEMICII

Cucerii de însemnătatea ideilor estetice și literare ce deveniseră obiectul confruntării dintre Maiorescu și Gherea, mai întâi, iar apoi atrăgându-i și pe adepții lor, fascinați de inteligența replicilor, de stilul și tactica adversarilor, contemporanii n-au observat caracterul de largă dezbatere al acestei prime mari polemici din istoria literaturii române. Atenția exegeților de mai târziu, urmînd exemplul lui Eugen Lovinescu, s-a concentrat, de asemenea, cu precădere asupra tezelor estetice și critice devenite obiect al polemicii dintre Maiorescu și Gherea, considerînd intervențiile celorlalți participanți la confruntare fie ca un capitol aparte, cu o configurație proprie, fie ca prelungiri ale unor atacuri lipsite de elanul inițiativei și, de aceea, fără semnificații deosebite și fără ecouri care să merite o atenție specială. Autoritatea modelului lovinescian de tratare a polemicii a contribuit substanțial la dirijarea atenției spre conținutul polemicii Maiorescu-Gherea și al ecourilor acesteia în mișcarea literară românească din secolul următor. În schimb, reluarea discuției după 1963—1964, în contextul acțiunii largi de reconsiderare a moștenirii maioresciene, a marcat începutul schițării unui plan complex de abordare a polemicii, cu indicarea anume a tuturor contribuțiilor venite atît din partea elevilor lui Titu Maiorescu cît și a tinerilor socialiști din cercul lui Gherea sau a unora dintre scriitorii însemnați ai timpului. S-a conturat astfel, în mod treptat, imaginea unei ample debateri estetice și literare declanșată de prestigioasa polemică, reușind să polarizeze în jurul ei principalele forțe literare din ultimele două decenii ale secolului trecut.

Primul exeget aparținînd momentului amintit este G. C. Nicolescu, care o considera întia polemică literară „cu un caracter teoretic de mari proporții din istoria literaturii noastre” și atrăgea atenția asupra faptului că ea n-a rămas pînă la urmă „o simplă discuție între Gherea și Maiorescu”, ci a devenit în realitate „marea confruntare

între partizanii «artei pentru artă» și cei ai «artei cu tendință»¹, iar în ultimă instanță, „marea confruntare” între două grupări ce se situau atât pe plan estetic cât și politic diferit.

Un alt cercetător, Damian Hurezeanu, realizează disocierea necesară între modul cum au abordat Maiorescu și Gherea polemica, în sensul că ultimul nu vedea în aceasta „numai o operație de delimitare și de raportare, ci și de dezbateră, prin care se putea ajunge la adevăr”². Dezbateră era adecvată condițiilor speciale care, pe de o parte nu-i permiteau elaborarea unor lucrări ample, iar pe de altă parte constituia și un prilej de popularizare a ideilor noi, socialiste despre societate.

Pornind de la o declarație a lui Gherea din studiul *Asupra esteticei metafizice și științifice*, Z. Ornea evidențiază importanța polemicii ca dezbateră pentru estetică și critica literară, înfățișându-i-se ca o adevărată bătălie condusă magistral și având drept rezultat final crearea unei incontestabile schimbări a mentalității „în ideologia literară a timpului”³.

N-au lipsit nici după 1963—1964 anumite limite și exagerări în considerarea generală sau parțială a polemicii, dar ele au apărut ca niște voci stinse, fără vreo urmare deosebită⁴.

Insistența observată în unele studii despre polemică sau în referirile la ea asupra relației dintre confruntarea politică și cea estetică și literară dintre junimiști și socialiști face necesară o anumită precizare. Deși concepția estetică a junimiștilor se construiește în general pe fundamente idealiste, nu anulează niciodată ceea ce reprezintă latura unei gândiri înaintate a mișcării, îndeosebi principiile care servesc literatura națională autentică. *Junimea* literară n-a servit pe plan artistic clasele dominante, ci s-a pus în slujba intereselor generale, naționale, legate de promovarea limbii, literaturii și a culturii naționale românești. În schimb, confruntarea în planul concepțiilor filozofice și politice, al politicii propriu-zise reprezenta, într-adevăr, lupta dintre clasele dominante (susținute și de majoritatea junimiștilor) și clasele exploatate, pe pozițiile cărora se situaseră socialiștii. Așadar, polemica filozofică și politică capătă caracter de confruntare între pozițiile unor clase sociale opuse, în timp ce dezbateră pe planul estetic și literar se referă la idei și principii ce nu sînt determinate

întotdeauna de apartenența social-politică a susținătorilor lor. Faptul că Titu Maiorescu reprezenta o etapă mai veche a esteticii și criticii literare („metafizică și judecătorească”), iar C. Dobrogeanu-Gherea era exponentul esteticii și criticii moderne, analitice, nu-i situează întotdeauna pe cei doi polemisti la poli opuși, nu se găsesc pe poziții ireconciliabile. Dimpotrivă, există situații când se completează reciproc, chiar dacă discută de pe poziții diferite, iar ceea ce nouă ne apare, obișnuit, ca fiind o confruntare nu este, în realitate, decît o dezbatere în stil polemic ce merge adesea pînă la îmbogățirea, nuanțarea și precizarea noțiunilor. Chiar dacă la vremea respectivă unele idei estetice și literare li se păreau susținătorilor lor a fi incompatibile, gîndirea estetică de mai tîrziu le-a preluat într-o altă formulă, în cuprinsul căreia fie se continuă, fie se susțin reciproc. Ceea ce pentru Gherea și Maiorescu apărea atunci ca fiind antinomic, astăzi estetica și teoria literară le consideră a fi idei compatibile ; însăși relația dintre factorul estetic și cel istoric în aprecierea operei de artă este concepută altfel în estetica modernă.

În sfîrșit, amploarea polemicii, angajarea directă a elevilor lui Maiorescu în disputa cu Gherea și a socialiștilor cu ideile maioresciene impun chiar o schimbare în denumirea ei, căci polemica dintre junimiști și socialiști e mai cuprinzătoare decît cea propriu-zisă, dintre Maiorescu și Gherea.

Cele două mari publicații, *Convorbirile literare* și *Contemporanul*, au devenit principalele tribune care au slujit marea dezbatere estetică și literară din ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea, chiar dacă lupta de opinii a cucerit și alte fortărețe ale publicisticii noastre. E firesc, de aceea, să ne solicite interesul orice precizare cu privire la atitudinea publicațiilor amintite față de problemele culturale, literare și estetice contemporane, atît atunci cînd avem a face cu obiective și țeluri comune, cît și de cînd încep să apară diferențierile ce sporesc pînă la proporțiile conflictuale.

Prima reacție a *Convorbirilor literare* prilejuită de apariția revistei socialiste *Contemporanul* n-avea nici o legătură cu polemica angajată ulterior între cele două pe-

riodice ieșene. Dimpotrivă, la rubrica lor de *Bibliografie*, în 1 septembrie 1881, *Convorbirile literare* publică un text cu ocazia apariției primului număr al *Contemporanului* din cuprinsul căruia nu numai că lipsesc rezervele, dar se pot sesiza cu ușurință chiar anumite tendințe de elogiare. Mai întâi remarcăm precizarea pe care și-ar fi dorit-o și cei de la *Contemporanul*, din motive tactice, că revista lor are numai aerul de a fi socialistă, însă „totuși nu este așa”, căci sumarul ei dovedește cu totul altceva. O incursiune în cuprinsul lui reține preocuparea „cu răspîndirea noțiunilor științifice”, prin studiul asupra darvinismului sau cel intitulat *Ce știm despre lume*. Literatura tipărită se compune din „novele, poezii și anecdote populare”, amintindu-se *Trei surzi de Speranță*, deoarece conține „mult haz”. De un spațiu mai întins beneficiază creația literară a lui C. Mille, remarcîndu-se că poeziile „au un caracter desperat, sunt o vecinică revoltă contra lumii și a societății precum este ea astăzi constituită. Are uneori inspirațiuni frumoase și amintește pînă la un punct oarecare poeziile d-nei Ackermann”. I se recomandă autorului „să îngrijească mai mult forma”, sau „să se ferească de a cădea în comun, precum o face în *Versurile scrise pe o ladă de cîni* și chiar în multe locuri ale poeziilor sale mai bune”. Dar nu literatura, ci critica manualelor constituie rubrica cea mai importantă a revistei *Contemporanul* ⁵.

Pentru anumiți cercetători această notă bibliografică a apărut ca un adevărat „mister literar”, deoarece numele amintite, ale lui Nădejde, Mille și Speranță, erau cunoscute ca ale unor socialiști, „agitatori periculoși”, care se remarcaseră cu ocazia recentelor tulburări de la Universitatea ieșeană, și a aniversării Comunei din Paris. În același timp, Titu Maiorescu insistase în presă și de la tribuna Parlamentului spre a se lua măsuri împotriva „centrului nihilist” ieșean ⁶. Așa-zisul „mister literar” poate fi, totuși, explicat dacă ținem seama de precizarea din notița bibliografică referitoare la critica „cărților didactice”, calificată drept partea cea mai valoroasă din sumarul revistei. Ea dovedește obiectivitatea *Convorbirilor literare* față de o revistă care milita pe plan cultural pentru respectul față de adevărul științific și demasca plagiatul — ambele constituind obiective comune cu cele ale publicației junimiste. Pe de altă parte, trebuie luată în considerare

și tactica redacției *Contemporanului* de a-și masca apartenența la mișcarea socialistă, spre a putea asigura durabilitatea revistei. Oportunitatea acestei tactici era confirmată de însăși notița bibliografică amintită, prin care, de fapt, cei de la *Convorbiri literare* acordau un sprijin indirect și real grupării intelectualilor socialiști din jurul *Contemporanului*. Ajutorul acesta, neintenționat, a fost folosit de Ion Nădejde în același scop al ascunderii apartenenței revistei la mișcarea socialistă, reproducând în cadrul unui articol-bilanț părerea *Convorbirilor literare*, însoțită de o scurtă notă explicativă⁷.

Altădată nu este pierdut prilejul pentru formularea unor precizări utile în descifrarea evoluției relațiilor dintre cele două publicații, arătându-se, de pildă, că revista *Contemporanul* continuă exemplul *Convorbirilor literare* în privința criticii ororilor științifice din manuale, articole, cursuri sau studii universitare și îndeosebi în legătură cu lupta împotriva plagiatului⁸. Tocmai de aceea, în primii ani de apariție lipsesc din paginile *Contemporanului* observațiile critice la adresa *Junimii* sau a *Convorbirilor literare*. Treptat, însă, chiar și când își propune să apere publicația junimistă de atacurile venite din partea unor reviste adverse, încep să fie formulate rezerve, iar apoi se încearcă o anumită disociere între societatea *Junimea* și revista *Convorbiri literare*, fapt greu de explicat dacă avem în vedere legătura lor organică declarată public. Astfel, în 1884, *Convorbirile literare* sînt apărute de atacul întreprins la adresa lor de *Noua revistă*. Se obiectează mai întîi în legătură cu lipsa de bunăcuviință față de revista junimistă, întîlnită în lucrarea intitulată satiric *Banchetul Junimii*, unde Iacob Negruzzi este „cinstit” cu numele *peticariu literar*, fiind calificat ca un scriitor „fără talent și fără originalitate”. De asemenea, Nicu Gane e socotit „mai lipsit de duh decît o babă” și e numit „neguțitoriu politic”, iar ceilalți membri ai *Junimii*, în afară de Petru Missir, sînt numiți „hohotă de ris”. În sfîrșit, despre *Convorbiri literare* se spune „că ar fi o revistă a cărei lectură te adoarme ca cel mai tare soporific”. După enunțarea și respingerea tuturor acestor calificări și observații nedrepte, autorul notiței din *Contemporanul* menționează și rezervele publicației sale față de *Junimea*, chiar dacă și-a asumat sarcina de a-i apăra pe colaboratorii *Convorbirilor literare*: „Noi —

scrie el în continuare — nu ne unim cu *Junimea* nici în politică, nici în literatură, nici în știință, și credem *clina* pe care a apucat foarte primejdioasă, dar nu putem crede cuviincios a vorbi de colaboratorii revistei așa de elegant ca d. autoriu al articolului”⁹.

Aflăm aici prima mențiune cu caracter deschis despre existența unor deosebiri esențiale, de direcție, între *Contemporanul* și *Junimea*. Cu toate acestea, revista junimistă se bucura încă de sprijinul celei socialiste, nefiind acum declarată nici o intenție de angajare în polemică. Dar de la data respectivă, din 1884, în locul obișnuitelor gesturi de solidarizare în anumite campanii culturale și față de niște adversari gălăgioși, apar tot mai frecvente mențiunile despre existența unor diferențe specifice. Iar când acestea din urmă se înmulțesc astfel încât s-ar părea că n-ar mai exista nici o punte de legătură între *Contemporanul* și *Convorbirile literare*, apar totuși voci care atrag atenția asupra unui foarte important element comun : campania împotriva „formelor fără fond”. Teoria respectivă e întâlnită încă de la primul număr al *Contemporanului*, în *Cuvîntul înainte*, și se menține în diverse studii apărute pe tot parcursul existenței revistei. Delimitarea ideologică propriu-zisă între cele două reviste și grupări va veni numai odată cu intrarea, în 1886, a lui C. Dobrogeanu-Gherea în polemica cu Titu Maiorescu.

Fiind vorba, înainte de toate, de angajarea în polemică a lui Titu Maiorescu și a lui C. Dobrogeanu-Gherea, nu e lipsită de importanță constatarea modului cum s-a reflectat în paginile revistei *Contemporanul* personalitatea și opera criticului junimist. Prima concluzie este că în general Titu Maiorescu s-a bucurat de o prezentare obiectivă, cu rezerve față de unele idei ale sale dar și cu acceptarea altora, inclusiv a comentariilor consacrate scriitorilor timpului, în cadrul anumitor limite indicate. De asemenea, personalitatea sa a fost tratată, după cum bine s-a remarcat, „cu deferență”, intervenindu-se chiar favorabil în cazul atacurilor ce nu respectau adevărul obiectiv¹⁰. Observația aceasta este ilustrată, între altele, cu o intervenție a lui C. Mille care i-a luat apărarea lui Titu Maiorescu în împrejurarea când au avut loc confruntări polemice cu *Literatorul* lui Alexandru Macedonski, scriind despre pretenția acestuia din urmă de a fi considerat drept

părinte al criticii analitice românești că e o desconsiderare nejustificată a meritelor mentorului *Junimii*: „D-sa zice că este cel întâi care a deschis drumul *criticei analitice* la noi și că d-sale îi e mai cunoscută decât altora condeie ce se mulțumesc a lăuda sau injuria. Bine, dar d. Maiorescu unde rămîne? Credem noi că mai nepărtinitoare era critica acestuia decât așa-zisele analize critice ale d-lui Macedonski“. ¹¹ În același an, în articolul *Un caz patologic*, Mille, țintindu-l din nou pe Macedonski, încheia cu citarea finalului din studiul lui T. Maiorescu despre *Direcția nouă în poezia și proza română*.

În anul 1885, Titu Maiorescu publică articolul *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, unde dezbate problema raportului dintre etic și estetic pornind de la teza înălțării impersonale prin intermediul emoției estetice și susținând că în momentul perceperii obiectului artistul devine impersonal. Un an mai târziu, în studiul *Poeți și critici*, același Maiorescu vorbea despre personalitatea artistului ce se manifestă în momentul în care începe să recreeze realitatea. Așadar, după el, artistul este impersonal în momentul contemplației estetice, al perceperii realității și personal din momentul în care începe să creeze pe baza acestei realități percepută anterior.

Lui Constantin Dobrogeanu-Gherea i s-a părut că există o contradicție fundamentală între cele două articole ale lui Maiorescu, cită vreme în primul vorbește despre impersonalitatea artistului, iar în cel de al doilea se referă la personalitatea lui. Răspunsul i-a fost dat în 1886, în articolul *Cătră d-nul Maiorescu*, retipărit în volumul al II-lea de *Studii critice* din 1891 cu titlul *Personalitatea și morala în artă*. Astfel începea confruntarea estetică și literară între cei doi mari critici, atrăgând imediat, fiecare dintre ei, partizani ce se vor angaja într-o dezbateră de durată și cu consecințe favorabile dezvoltării literaturii noastre. De la început s-au stabilit anumite relații și convenții între ei privitoare la modul desfășurării polemicii, a căror descriere se dovedește utilă fiindcă relevă o anumită ținută, științifică, și o anumită etică.

În ceea ce privește atitudinea criticului Gherea față de criticul Maiorescu, mai toți cercetătorii au observat o anumită condescendență la primul și o vizibilă desconsiderare la cel din urmă. Dar, în realitate, raporturile lor

au avut un caracter diferențiat de la o etapă la alta, înfățișându-se în lumini diferite și fiind determinate de un complex de factori subiectivi.

În primul său articol din 1886, C. Dobrogeanu-Gherea n-a putut rezista tentației, ce apare firesc cu ocazia unei polemici, de a-l ironiza pe adversarul său care era și magistrat în același timp. Folosindu-se de postura lui dublă, l-a luat în deridere fiindcă ar fi amestecat cele două domenii — magistratura și critica — cu rezultate ce nu-l onorează nici ca avocat și nici în calitate de critic. În schimb, la retipărirea articolului în volum, Gherea a eliminat integral textul introductiv referitor la avocatul Maiorescu. Deși abia în ultimii ani se vorbește despre acest gest cu semnificații ample, el a fost remarcat și comentat la vremea lui, încă din 1893; de către unul dintre principalii discipoli ai lui Titu Maiorescu — P. P. Negulescu — dar cu scopul de a dovedi că din partea lui Gherea contribuțiile la dezbaterile polemice au fost mai mult de natură sociologică și ar avea o importanță științifică limitată. Deoarece retipărindu-și articolul în volum Gherea a procedat la purificarea lui, Negulescu recomandă celor ce vor să deslușească mai bine intențiile polemicii consultarea variantei din revistă, aceasta „fiind mai spontană și mai puțin reflectată”. Principala obiecție formulată de P. P. Negulescu se referă la faptul că, deși C. Dobrogeanu-Gherea anunțase o dezbatere sobră, serioasă, datorită importanței problemelor ridicate de preopinentul său, a început, totuși, cu discutarea persoanei lui Maiorescu așa cum îi apare în afara literaturii, în activitatea sa cotidiană ca avocat : „Dar iată că deodată în mijlocul discuțiunii ideilor, d-l Gherea aruncă piatra d-lui Maiorescu ca persoană, și — ceea ce e și mai rău încă — ca persoană în afară de literatură. D-l Gherea găsește, sau crede că găsește, o contradicție în părerile d-lui Maiorescu din cele două articole pe care le analiza ; în loc să se mărginească însă a o constata și a dovedi printr-însa slăbiciunea ideilor sau părerilor d-lui Maiorescu, d-sa găsește de cuviință să lase la o parte *ideile și părerile* d-lui Maiorescu, pentru a se ocupa mai de aproape de d-l Maiorescu însuși”. Astfel, referirile la înfățișarea adevărului în funcție de interesele momentului și apărarea lui Caragiale fiindcă îi satiriza pe liberali — adversarii politici ai junimiștilor —

aruncă „o lumină defavorabilă asupra personalității morale a d-lui Maiorescu”¹². Într-adevăr, concluzia lui P. P. Negulescu pe baza incursiunilor în forma inițială a părții introductive din articolul lui C. Dobrogeanu-Gherea are un fundament real, cu toate că e formulată în termeni deosebit de aspri. Ea își pierde însă valabilitatea dacă referirea se face la ultima formă, apărută în volum.

Mai importantă decât comentariul propriu-zis este atragerea atenției asupra textului omis pe care-l reproduce acum doar pînă la jumătate, cu eliminarea cîtorva cuvinte de început („Dar deocamdată facem o singură întrebare”). Iată textul integral ce nu mai apare la reproducerea în volumul din 1891 : „De unde vine că domnul Maiorescu, căruia nu-i negăm logică și cunoștințele literare, de unde vine că scrie astfel de articole și mai ales că se contrazice așa de grozav ? După noi este numai un singur răspuns : dl. Maiorescu rar se arată ca critic, dar se învrednicește mult cu advocăția și-i foarte minunat avocat. Dl. Maiorescu n-a scris două articole, ci a înfățișat două apărări : una pentru clientul d-sale, dl. Caragiale, și alta pentru alt client, pentru dl. Alecsandri. A fost oare silit dl. Maiorescu să fie consecvent în amîndouă apărările ? Dar cineva cere serios ca un avocat să rămîie consecvent în argumente în toate procesele cîte le apără ? Advocatul n-are alt scop decât să cîștige procesul, cît despre argomentele, acestea joacă un rol cu totul de mîna a doua și le întrebuițează cum îi vine la socoteală, alegînd pe cele mai potrivite cu scopul ce urmărește, fără să-și bată capul dacă ieri sau alaltăieri n-a întrebuițat cu totul altele, chiar nepotrivite cu cele de azi. În adevăr, ce caleidoscop ar alcătui toate tezele și argumentele unui jurist în lunga-i carieră : ba ca procuror, ba ca avocat, ba ca apărători, ba ca învinuitori ! Așadar, repetăm, dl. Maiorescu a avut de apărut doi clienți în două procese deosebite, pentru învinovățiri deosebite și de aceea nici apărările nu se potrivesc. Iată pentru ce în apărarea dintîi artistul trebuie să fie cuprins de inspirație personală — în a doua trebuie să fie impersonal ; în cea dintîi artistul trebuie să fie obiectiv — în a doua nu poate fi decât părătenitor” ; în cea dintîi artistul, sub pedeapsă de a pierde acest titlu, e dator să ne ducă „în lumea curată a ficțiunilor” și interesele zilnice „oricît de mari ar fi în alte pri-

virii“ n-au ce căuta în artă — iar în a doua apărare între inspirările poetice ale lui Victor Hugo, încarnarea geniului francez“, se numără „dezrobirea de sub jugul politic“, „lupta celor mizeri contra celor puternici“ ; în cea dintii ni se zice că patriotismul, cu toate interesele lumii zilnice, n-are ce căuta în artă — în a doua : „valoarea lui Alecsandri“ stă între altele și în faptul că a întrupat șovinismul gintei latine [...] E ușor de înțeles toate aceste contradicții îndată ce nu uităm că avem înaintea-ne apărări advocățești. Rămîne numai de știut : „Trebuie să fie asemănătoare lucrarea unui avocat cu a criticului literar, ori poate ceea ce se poate în advocăție nu se îngăduie în literatură ? Credem că dl. Maiorescu înțelege asemenea lucruri mai bine decît oricine și că ne va desluși deosebirea în *Convorbiri literare*. Putem pune rămășag de pe-acuma că una din neasemănări va fi că unii sînt impersonali și transparentți, iar ceilalți personali și refractari ; cari anume sînt așa și cari altfel, e, se înțelege, totuna. Iar despre cetitori, să n-aibă grijă dl. Maiorescu, se vor găsi unii cari vor ceti și, nepricepînd nemică, vor născoci că articolul e tare adînc, iar ziarele vor scrie : „În no. cutare al *Convorbirilor literare* a apărut un articol foarte însemnat. Această lucrare a d-lui Maiorescu, *Advocați și critici* o reproducem etc.“ ... Dar pînă ce va apărea credem că toți cetitorii noștri vor fi încredințați că nu se îngăduie în literatura critică tot ce se trece cu vederea în advocăție“¹³.

Semnificația reală a eliminării textului de mai sus nu poate fi descifrată însă cu adevărat dacă pornim doar de la indicația și scurtul comentariu al lui P.P. Negulescu. El este în măsură să ofere clarificări privind proporțiile, genul, principiile și etica polemicii, atmosfera în care aceasta s-a desfășurat, numai dacă se asociază cu informațiile oferite în lucrările lor memorialistice de către cîțiva fruntași ai mișcării socialiste. Reținem, pentru caracterul lor obiectiv-informativ, relatările lui I. Negreanu date din anul 1930, atît de apropiate de textul citat anterior și, totodată, captivante prin noutățile oferite despre o întîlnire epocală între cei doi critici.

„Într-o critică despre Caragiale, Gherea atacă pe Maiorescu, ca fiind în literatură ca și înaintea tribunalelor, avocat, pledînd cu aceeași convingere — aparentă nu-

mai — aceeași cauză, cînd într-un fel cînd în altul, adică după interesele clientului. Acest epitet de «avocat» în literatură a excitat desigur nervii marelui logician ce era Maiorescu și, o dată ajuns la putere, ne temeam de oarecari represalii contra lui Gherea, care nu era cetățean român și, deci, expulzabil și pe deasupra antreprenorul unui restaurant al statului, al cărui contract putea fi reziliat în orice timp după o simplă dispoziție a C.F.R.-ului.

Gherea era deci cu drept cuvînt îngrijorat și se aștepta la neplăceri nu numai materiale, dar mai cu seamă în ceea ce privește persoana sa“.

Teama a sporit cu deosebire după apariția în gara Ploiești a unui grup de refugiați politici ruși, iar odată cu ei a „o droaie de agenți secreți ai poliției de siguranță, care aveau misiunea de a supraveghea toate mișcările și persoanele ce veneau la Gherea“.

În aceste împrejurări, a sosit și Toni Bacalbașa la I. Negreanu cu vestea alarmantă :

„Am aflat, spune dînsul, chiar astăzi în București că Dobrogeanu-Gherea va fi expulzat din țară în urma intervenției lui Maiorescu, din cauza atacurilor ce i-a adus pe terenul literar...“

Un grup de socialiști l-a sfătuit atunci pe Gherea să încerce o ultimă șansă, prezentîndu-se la Maiorescu spre a-i da explicațiile de rigoare. I. Negreanu a reconstituit, pe baza relatării lui Gherea, convorbirea ce a avut loc între cei doi critici :

„— Eu sunt Dobrogeanu, cu pseudonimul Ion Gherea, care am scris diferite critice literare între cari atacam unele păreri ale d-voastră și mi s-a adus la cunoștință că voi fi expulzat din cauza unor aprecieri care au atins susceptibilitatea dvs. De aceea am venit direct la dvs. și ca gentlemen vă rog să-mi spuneți dacă zvonul este adevărat, și în acest caz să mi se acorde o păsuire de 7—8 zile ca să-mi aranjez familia și mica mea afacere.

— Pardon. Noi suntem conservatori dar mai liberali decît liberalii ; nu expulzăm oameni pentru scrierile lor, chiar dacă se ating de persoana noastră particulară. Dar un lucru nu-l pot admite. De ce m-ai făcut avocat în literatură, că așa pleda cînd într-un fel, cînd într-altul, cînd e vorba de același gen literar ? Eu chiar ca avocat nu primesc nici un proces dacă nu mă conving în prealabil că

clientul meu are dreptate ; cum aş putea face pe avocatul în materie de literatură ?" ¹⁴. Gherea, observă în continuare memorialistul, a renunţat la fraza care l-a supărat pe Maiorescu (de fapt la un întreg paragraf), semn că acesta nu era decît un artificiu al unei polemici ce trebuia să mai fie şi pasionantă, atractivă, în timp ce dezbaterea propriu-zisă a problemelor teoretice îşi păstra în întregime valoarea şi după eliminarea operată în 1891. Atît discuţia amintită, cît şi renunţarea propriu-zisă au avut loc între 1888—1889, căci atunci Maiorescu şi junimiştii se aflau la putere, iar „înpămîntenirea“ lui Gherea s-a produs, în sfîrşit, în 1890.

Cel de al doilea studiu polemic al lui Gherea, *Critica criticei*, apărut în 1887 şi devenit în volum *Asupra criticei*, a fost provocat de o altă afirmaţie a lui T. Maiorescu tot în *Poeţi şi critici*, privitoare la critica literară. Obiectivul dezbaterii îl constituia opoziţia dintre vechea critică „judecătorească“, practică de Maiorescu, şi cea modernă al cărei promtor era C. Dobrogeanu-Gherea. Studiul criticului socialist avea deja o construcţie mai elevată, chiar dacă folosea şi acum un termen extraliterar — judecătorească — spre a caracteriza genul criticii profesate de preopinentul său. Ceea ce-l nemulţumise pe Gherea era afirmaţia lui Maiorescu privitoare la încheierea misiunii criticii literare. Critica judecătorească, scrie C. Dobrogeanu-Gherea, „a fost şi folositoare şi trebuitoare şi, prin d-l Maiorescu, reprezentantul ei cel mai de frunte, ea şi-a făcut datoria. D-l Maiorescu, om luminat, instruit — care şi-a format cunoştinţele şi gustul literar după geniile cele mari ale Germaniei, după Lessing, Schiller, Goethe — cunoscător al literaturii europene, om cu gust artistic şi cu tact critic, şi-a făcut datoria în înţelesul de mai sus, a stat strajă înaintea edificiului literaturii. Acest merit va face ca numele d-lui Maiorescu să fie însemnat în dezvoltarea literaturii române. Se înţelege, va fi fost şi d-sa pătînitor, lucru firesc şi aproape de neînlăturat cînd critica e critică judecătorească ; dar trebuie să ţinem samă şi de greutăţile cu cari a avut să lupte. E de ajuns să citim acele probe de poezii monstruoase strînse de d-sa, pentru a vedea ce mărginiţi, ce nulităţi, ce secături aveau dorinţa şi îndrăzneala să ceară un loc în literatura românească, şi d-l Maiorescu a avut glas destul de tare şi

destulă autoritate pentru a da în lături pe acești îndrăzneți pretențioși. Pe de altă parte, d-sa a putut cunoaște, numai în câteva poezii, un om cu adevărat talentat, pe care și l-a încurajat mult, e vorba de Eminescu. Repetăm, acesta e un merit foarte mare al d-sale. Dar a trecut un timp oarecare, literatura s-a dezvoltat, gustul publicului s-a dezvoltat și el, și când unui public îi place Alecsandri, Eminescu, Vlahuță — scrierile lui Prodănescu et Comp. stîrnesc rîs obștesc și, fără nici o strajă, acestea vor fi izgonite din literatură. Văzînd aceasta, d-l Maiorescu scrie că critica nu mai are nici un rol și, încredințat că critica și-a făcut datoria, zice cu o mîndrie foarte la locul ei : «Maurul și-a făcut datoria, maurul poate să se ducă».

Repetăm, d-l Maiorescu are dreptate. Chiar articolul critic din urmă al d-sale arată că critica, cum se făcea înainte, și-a trăit traiul¹⁵.

Limbajul ironic folosit acum de Gherea are menirea de a fixa cu mai multă claritate și hotărîre deosebirea fundamentală dintre cele două sisteme critice reprezentate de el și Maiorescu. Stabilind caracterul istoric al criticii vechi, generale, practică de preopinentul său, criticul socialist evidențiază totodată meritele acestuia în evoluția criticii literare românești. Potrivit opiniei sale, Titu Maiorescu a practicat o critică generală, de îndrumare atît de utilă în perioada începuturilor moderne ale literaturii noastre, misiunea ei principală constînd în împiedecarea nonvalorilor de a pătrunde în circuitul literar. În al doilea rînd, îi sînt recunoscute meritele de a fi promovat marile valori ale literaturii române, îndeosebi pe Mihai Eminescu. Nu sînt de neglijat nici aprecierile ce vizează formația intelectuală a lui Titu Maiorescu, gustul artistic și tactul critic.

În chip firesc, după cele două răsunătoare replici ale lui Constantin Dobrogeanu-Gherea, trebuia să urmeze răspunsul lui Titu Maiorescu. Dar acesta a preferat să tacă șase ani și abia în 1892 i-a răspuns cu studiul *Asupra personalității și impersonalității poetului*, pe care l-a integrat în același an în eseu *Contraziceri*? Pe bună dreptate, în replica sa C. D. Gherea susținea că „întregul răspuns” al lui Maiorescu „se referă la două expresii și o contrazicere”, încît articolul său în mare parte rămînea

„neatins“. Într-adevăr, locul central în *Asupra personalității și impersonalității poetului* îl ocupau chestiunile formale de logică și psihologie, precum precizarea termenilor *altruism* și *egoism*, cu implicațiile lor, sursa ideilor platonice, prilej pentru insinuarea unei instruiți neîmplinite la Gherea pe care-l socotește „inocent în materie“, deoarece „crede că ideile platonice sînt nemțești“. Iar la sfîrșitul paragrafului întrebarea ironică : „Ce poți să faci cu asemenea lucruri ? Le constăți și treci mai departe. Să trecem și noi mai departe și să ajungem la sfîrșit, adecă la însăși contrazicerea descoperită de d. Gherea“¹⁶. Deși, în cele din urmă, Titu Maiorescu acordă spațiul cuvenit problemei impersonalității în artă și celei a tipicului, totuși aspectele esențiale din articolul *Cătră dl. Maiorescu* pe care Gherea i-l adresase sînt ocolite¹⁷. Îndeosebi încheierea articolului a produs reacții negative datorită disprețului față de golurile existente în cultura lui Gherea, chiar dacă ea îmbrăcase forma unui îndemn spre a încheia discuția : „Las-o mai domol unde nu te pricepi“.

Totuși, C. Dobrogeanu-Gherea continuă polemica răspunzîndu-i în 1893 cu studiul *Asupra esteticei metafizice și științifice*, apărut în publicația *Literatură și știință*. Dar, după cum s-a observat, răspunsul lui Gherea nu diferea ca manieră, ton și metodă de cel al lui Maiorescu, fiind neconvingător și procedînd „prin digresiune și ocol“. Astfel, criticul socialist se ocupă de teoria noțiunilor, definirea emoției după Henry Maudsley, atacă problema cuantificării predicatului după Hamilton și Mill cu scopul de a răspunde în special la replica finală a lui Maiorescu, dovedindu-i ușurință în mînuirea noțiunilor de logică și psihologie, încît nu i se poate contesta dreptul la o discuție de pe „poziții de competență egală“¹⁸. Mai importantă este însă partea finală a articolului unde Gherea îl obligă pe Maiorescu să reia discuția privitoare la problemele de fond pe care le abordase în 1886. Tonul este însă diferit de cel al lui Maiorescu, formula capătă aspectul unei invitații la dezbateri recunoscîndu-i adversarului meritele dar și limitele esențiale : „Apoi tocmai aci e miezul chestiei, miezul polemicei.“

D. Maiorescu a adus din Germania estetica platoniană, nemțită de metafizicii nemți. Această estetică, luată mai ales de la Schopenhauer, d-sa a adus-o și a

acreditat-o în țara noastră, ceea ce de altminterlea e foarte natural. D. Maiorescu n-a putut aduce altă teorie estetică, pentru că pe acea vreme estetica științifică mai nu exista. În cât privește acreditarea acestei teorii și dominarea ei pînă în timpul din urmă, aceasta e iarăși natural, avînd în vedere pe de o parte lipsa unui serios control literar și estetic în țara noastră, de altă parte talentul d-lui Maiorescu. Dar oricît de mult talent ar fi avut d-sa, oricît de distins logician ar fi, cu o astfel de teorie e natural să nu poți face alte aplicațiuni, decît acelea pe cari le-a făcut d-sa în cele două articole tipărite în *Convorbiri literare*. E de netăgăduit că d. Maiorescu a făcut un mare serviciu literaturii române, dar aceasta se datorește propriului d-sale talent, gustului literar, după cum am arătat în alt articol, dar nu teoriei, care e greșită. În contra acestei teorii metafizice și a aplicațiunilor sale m-am ridicat eu cînd am scris articolul meu *Personalitatea și morala în artă*. Eu am pornit din punctul de vedere al esteticei științifice moderne, o știință care, deși în formațiune, cu totul pe la începutul ei, e însă îndestulătoare pentru a arăta, pînă la evidență, cît de naivă și antiștiințifică e această teorie platoniană, fie în forma ei primitivă, la Platon, fie și în forma ei ulterioară, la metafizicii nemți, francezi etc.

Deci, încă o dată, aici e chestia : în lupta acestor două teorii și nu aiurea¹⁸.

Dintre toate studiile lui C. D. Gherea cel care i-a trezit mai mult interes lui T. Maiorescu a fost *Asupra criticei*. Între altele stau dovadă și adnotațiile criticului junimist făcute pe marginea celor două volume de *Studii critice* ce i le-a oferit Gherea. Ele au fost cercetate acum vreo cincizeci de ani de Const. Georgiade și contribuie la clarificarea unor probleme privind etica, stilul și caracterul polemicii. Totodată, gestul lui C. Dobrogeanu-Gherea de a-i oferi lui Maiorescu în 1891 cele două volume de critică dovedește că după convorbirea din 1888/1889, la care ne-am referit, între cei doi s-au stabilit relații de încredere și prețuire reciprocă, de respect pentru opinii chiar dacă n-a avut loc și concilierea lor. Dedicățiile amintite au fost formulate în termeni diferiți : prima se referea, probabil, la atitudinea lui Maiorescu față de Gherea — omul, pe care nu s-a răzbunat fiindcă era socialist, iar

cea de a doua exprimă prețuirea și solidaritatea de critic : „D-lui T. Maiorescu ca semn de stimă și recunoștință“ ; „Domnului T. Maiorescu ca semn de deosebită stimă și confrăție literară“.

În adnotările sale, Titu Maiorescu, pe lângă multe observații de limbă și stil, formulează unele care vizează probleme de esență, marcînd deosebirea dintre el și Gherea într-o serie de chestiuni literare. Astfel, în legătură cu fraza lui Gherea : „În literatura noastră e mare secetă, dar mai mare în critică“, Maiorescu mai întii o subliniază, iar apoi notează ironic : „Se-nțelege“. Dacă la prima idee, că după Eminescu a urmat o mare secetă literară, putea subscrie și el fără rezerve, în ceea ce privește critica, lucrurile stăteau cu totul altfel, cîtă vreme atît el cît și alți confrăți de la *Convorbiri literare* practica încă frecvent și cu roadele așteptate, actul critic. O altă adnotație relevă hotărîrea lui Maiorescu de a nu accepta noua critică a lui Gherea. Criticul socialist pretindea că orice om cu talent poate ajunge critic de valoare dacă folosește metoda criticii moderne, iar Maiorescu nota categoric : „Niciodată“. Subliniind cu o linie verticală întregul paragraf în care Gherea vorbea despre faptul că, prin Maiorescu, critica judecătorească și-a făcut datoria, criticul de la *Convorbiri literare* își exprima în primul rînd dezacordul cu termenul *judecătorească*, socotit de el ca fiind inadecvat conținutului și metodei sale critice. În același timp, observă Constantin Georgiade, „Adnotația ni-l arată pe Maiorescu nu numai în dezacord cu Gherea, dar și nesusceptibil propriilor sale merite relevate de acesta“¹⁹.

În sfîrșit, o altă adnotație — nu — pe marginea pasajului care limitează rolul lui Maiorescu doar la împiedicarea nonvalorilor de a pătrunde în literatura noastră, exprimă atît dezacordul cu restrîngerea propriilor merite cît și a criticii pe care o reprezintă, în general.

Apărute în *Convorbiri literare*, sub semnătura unui adept al junimismului și admirator al lui Titu Maiorescu, considerațiile lui Georgiade oferă cercetătorului sugestii numeroase pentru comentariul despre etica polemicii, dar și despre existența unor alte deosebiri între cei doi critici, neexprimate în articolele lor polemice, sau sugerate

fugitiv. În același timp, Georgiade dovedește o obiectivitate desăvârșită în caracterizarea celor doi polemisti, cu indicații ce-și păstrează permanent valabilitatea: „Dedicațiile lui Gherea prin o simplă asociațiune ne amintesc de adversarii lui Maiorescu dintre anii 1867—1880. Cîtă deosebire! Aceia denaturau conștiința pentru a-și acoperi erorile și justifica absurditățile, pînă și adevărurile cele mai simple reliefate de dînsul în articolele și studiile sale. Răspunsurile lor erau pline nu numai de agresțiuni stilistice la adresa scriitorului, dar și de acuzațiuni cari vizau omul.

Temeritatea acestor atacuri manifestate într-o epocă cînd majoritatea publicului lua eroarea drept adevăr și spoiala noastră de civilizație drept cultură serioasă, n-au putut frînge cumpătul și imparțialitatea lui Maiorescu, care niciodată n-a subordonat idealul practic al criticei sale: *promovarea adevărului în toate manifestările noastre culturale de atunci*, criticei personale curentă în acea vreme.

De aceeași năzuință spre obiectivitate în cercetările literare, de acelaș examen critic, de multe ori greșit, dar cinstit al părerilor și judecăților pentru stabilirea adevărului a dat dovadă și Dobrogeanu-Gherea. Ideile lui pot fi susceptibile de critică, cugetarea impetuoasă și dezordonată, logica ei defectuoasă, exprimarea stîngace și neliterară, nu i se poate tăgădui, însă, urbanitatea și civilizata concepțiune care o avea despre critică. Atitudinea-i față de M[aiorescu] a fost, poate pătimașă, însă loială, căci ea era expresiunea sincerității și a acelui avînt pe care și-l ia sufletul în apărarea convingerilor care-i sunt scumpe. Oricît de profunde au fost divergențele dintre dînsii, Gherea niciodată n-a depășit limita măsurii în polemicele sale fie cu M[aiorescu] fie cu alți critici ai vremii.

Maiorescu față de Gherea a fost imparțial, dar de o imparțialitate incisivă și necruțătoare; Gherea în schimb fără să fie lipsit de energie, a fost mai temperat, mai puțin caustic²⁰. Dedicățiile amintite exprimă din partea criticului Gherea „loialitatea profesională și eleganța morală“, fiind totodată „expresiunea celui mai frumos și dezinteresat omagiu, adus de Gherea în calitate de adversar lui T. Maiorescu“; în sfîrșit, ele fac dovada prezenței unei concepții ce milita pentru relații civilizate între critici, în

ciuda deosebirilor esențiale de vederi. Cu totul altă înfățișare vor căpăta confruntările dintre C. D. Gherea și elevii lui Maiorescu, pe seama cărora criticul junimist avea să lase de la un timp destinele polemicii începută de el și criticul socialist de la *Contemporanul*.

De fapt, încă înainte de a scrie Titu Maiorescu *Asupra personalității și impersonalității poetului* — ultimul său studiu de polemică cu Gherea — apăruseră deja primele intervenții în dezbatere sub semnătura unor tineri colaboratori ai *Convorbirilor literare*: G. I. Bogdan, N. Petrașcu și Al. Philippide. Astfel, în *Convorbirile literare* de la 1 august 1890, Duică publică o „dare de seamă critică”, o recenzie la primul volum de *Studii critice* ale lui Gherea. Folosind metoda comparatistă, tânărul critic indică izvoarele teoretice și metodologice ale lui C. D. Gherea, pentru a polemiza, de fapt, direct cu maestrul: Taine și Brandès, iar în felul acesta negîndu-i cu totul originalitatea criticului nostru, el nefiind în cele din urmă altceva decît „un lăstar ajuns pînă la noi” al criticii istorice. Limita fundamentală a metodei critice profesate de Gherea constă în insistența asupra influenței sociale și morale a operei, abandonînd punctul de vedere estetic.

C. Dobrogeanu-Gherea i-a răspuns în 1891 cu articolul *Asupra criticei metafizice și celei științifice*, așezat în fruntea volumului al II-lea de *Studii critice*. Prima remarcă a criticului socialist menită să motiveze intervenția sa se referea la situarea lui G. I. Bogdan pe pozițiile esteticii metafizice, cu totul diferite de ale altor adversari care, deși susțineau idei contrare lui, o făceau totuși bazați pe estetica științifică. „Toți cîți au scris despre criticile mele — declară Gherea — deși se deosebesc de mine în unele privinți, stau însă mai toți pe același teren modern științific ca și mine. D. Bogdan e unicul dintre criticii mei care e francamente estetician metafizic, e unicul care aparține unui lagăr potrivnic cu desăvîrșire mie și vederilor mele. D. Bogdan nu atacă cutare ori cutare particularitate a vederilor mele, ci le atacă în totalitatea lor, deci lui dătoresc cel dintîi răspuns”²¹.

Un alt moment al polemicii este marcat de studiul lui Nicolae Petrașcu despre Mihai Eminescu, apărut în *Convorbirile literare* din 1890—1891. El polemiza aici cu

opiniile lui Gherea despre pesimismul eminescian, susținând că acesta nu ar avea origini sociale, ci ar proveni „dintr-o schimbare în forțele fundamentale ale sufletului contemporan, adică în raportul dintre inteligență, voință și credință“. De fapt el nu contesta opiniile lui Gherea, ci propunea doar o adâncire și lărgire a lor, iar în cele din urmă va trece de pe pozițiile maioresciene pe cele gheriste în privința criticii.

În sfârșit, o altă intervenție polemică din paginile *Convorbirilor literare*, în 1892, care-l va obliga pe C. Dobrogeanu-Gherea la replică, era semnată de lingvistul Philippide. El obiecta în legătură cu relația stabilită de Gherea între artă și idealurile sociale, morale și politice, în articolul din 1886 despre *Personalitatea și morala în artă*. Cu deosebire îl provocase la replică afirmația eronată a criticului de la *Contemporanul* potrivit căreia influența *Convorbirilor literare* ar fi fost nulă, din cauză că junimiștilor le-au lipsit idealurile sociale înalte. Philippide își propunea să lămurească cititorii despre apartenența lui Gherea la socialism, iar din această cauză să-l arate ca pe un susținător al idealurilor socialiste în artă. Dar articolul *Idealuri* al lui Philippide păcătuia de „violență pasională în limbaj“ care „întuneca dezbateră“, era, cum îl caracterizează Z. Ornea, „stufos, confuz și cam dincolo de obiect“²², fapt ce l-a împiedicat să constituie o contribuție reală la polemică, venită din tabăra junimistă.

Totuși, intervenția lui Philippide atrage după sine răspunsul amplu și cumpănit al lui Gherea din *Literatură și știință*, tomul I, 1893, cu titlul *Idealurile sociale și arta*. Replica sa se încheia cu o serie de precizări necesare, cu unele dezvoltări care nuanțau pe larg teza necesității idealurilor în artă și specificul reflectării lor.

După declanșarea polemicii Maiorescu-Gherea în 1886, al doilea moment hotărâtor pentru desfășurarea ei l-a constituit anul 1893, când Titu Maiorescu, renunțând la confruntarea directă cu reprezentanții esteticii și ai criticii științifice, i-a angajat în luptă pe cei mai înzestrați dintre junimiștii ce urmau să formeze noua generație: M. Dragomirescu, P. P. Negulescu, S. Mehedinți, C. Rădulescu-Motru, P. Missir, D. Evolceanu, C. Leonardescu, Gr. Tăușan. Motivele antrenării acestora în polemică sînt diverse, iar cercetătorii au aflat și ei explicații diferite,

începînd cu considerarea profesorului ca fiind prea puțin informat spre a face față noilor atacuri și sfîrșind cu atribuirea, reală, a unor obligații ce reveneau junimiștilor din a doua generație, pentru care se ivise atunci atît prilejul de afirmare cît și momentul de a-i dovedi protectorului lor recunoștință și loialitate.

După explicațiile mai vechi ale lui G. C. Nicolescu, care atrăgea atenția asupra unor documente ce atestă grija elevilor lui Maiorescu de a face front comun împotriva ideilor lui Gherea ce cîștigau tot mai mulți adepti, prin urmare și apărători ai socialismului²³, intervențiile cele mai dezvoltate, cu utilizarea unor scrisori inedite, sînt semnate de Z. Ornea. Acesta din urmă considera că toți tinerii care urmau să preia redacția *Convorbirilor literare* „trebuiau să se afirme necondiționat publicistic prin luări de atitudine în polemicile în care se afla atunci angajată *Junimea*“. Iar fiindcă polemica dintre direcția maioresciană și cea gheristă se găsea pe primul plan al bătăliilor estetice și literare, ei au fost nevoiți să dezbată probleme de estetică și să preia astfel greul unei polemici „care a dominat timp de peste un deceniu nu numai interesul lumii intelectuale, dar și al publicului larg“²⁴. În sfîrșit, acceptarea confruntărilor în publicistică apare și ca un „tribut de recunoștință“ plătit de acești tineri „părintelui lor spiritual“ care le purtase în anii formației lor intelectuale o grijă deosebită.

Înainte de a întreprinde consultarea propriilor opinii din corespondența acestor tineri, se impune atenției explicația lui P. P. Negulescu din 1937, îndeosebi pentru referirile la precipitarea ce domnea pe la 1893 în cenaclul literar al *Junimii*. În iarna anului 1891—1892, apariția celor două volume de *Studii critice* ale lui C. Dobrogeanu-Gherea provocase în cenaclul literar al *Junimii* discuții aprinse, privitoare la critica literară, dîndu-i „o actualitate oarecum acută“, după cum ne informează P. P. Negulescu. În aceste împrejurări s-a produs și intervenția sa în discuții, deși preocupările de pînă aici îi erau preponderent filozofice; atunci a insistat Maiorescu ca ideile susținute în cenaclu să se concretizeze în studiul despre *Psihologia stilului*. „Era dar neîndoios — scrie Negulescu — că nu făcusem această lucrare decît fiindcă părăuse necesară, în desfășurarea discuțiilor din cercul li-

terar la activitatea căruia începusem să iau parte, și fiindcă îmi fusese cerută, aproape impusă, de un om care, ca profesor al meu, avea un asemenea drept“²⁵.

Lucrurile s-au petrecut într-un mod asemănător și cu studiul propriu-zis de polemică cu Gherea al lui Negulescu, *Impersonalitatea și morala în artă*, ce avea să apară în *Convorbirile literare* din 1893. În anul 1892, Gherea publicase în revista *Literatură și știință* un articol împotriva lui Maiorescu, acesta îi răspunsese în *Convorbiri literare*, atrăgând după sine o nouă replică din partea lui Gherea cu studiul *Asupra esteticei metafizice și a celei științifice*. Această replică a lui Gherea a devenit obiectul discuției unei serate literare junimiste din 1892, când Maiorescu, își amintește Negulescu, „a declarat că nu înțelege să ducă discuția mai departe“. În schimb, lui Negulescu i s-a părut că „unele din punctele în discuție mai aveau încă nevoie de unele precizări“. Atunci, fiindcă el a avut această părere, Maiorescu i-a cerut să scrie despre ceea ce susținuse cu ocazia discuției amintite. Faptul e relatat astfel de cel în cauză : „Am fost ... silit, din nou, să încep o lucrare la care nu mă gândisem și a cărei inițiativă n-o aveam. Pot adăuga chiar că ea mi-a impus unele sacrificii. Mă găseam, în adevăr, în primăvara anului 1893 la Paris, unde de abia sosisem, când am primit invitația de a trimite urgent la «Convorbiri» articolul cerut, asupra polemicei dintre Gherea și Maiorescu. Covârșit de atâtea impresii noi, frământat de atâtea probleme neașteptate, n-am putut sacrifica decît cu părere de rău o parte din timpul meu, ca să scriu studiul în chestie“²⁶.

Correspondența lui Negulescu cu Maiorescu confirmă importanța ce i se acorda studiului respectiv ca răspuns la articolul lui Gherea din *Literatură și știință*, căci, renunțînd Maiorescu la orice replică după ce publicase *Contraziceri?*, *Impersonalitatea și morala în artă* marca, de fapt, preluarea în întregime de către autor a tuturor obligațiilor impuse de polemică. Scrisoarea din mai 1893, la care ne-am referit, îl informa pe Maiorescu pînă și în legătură cu introducerea de „vreo 7 pagine, care e foarte tare — dar, vă asigur, nu nemeritată, nici neîntemeiată“, fiind vorba despre „*tendința polemicei*“ dintre Maiorescu și Gherea, „de partea de care a fost începută, adică de partea lui Gherea“²⁷. Într-adevăr, introducerea lui Negu-

lescu își propune mai presus de orice să minimalizeze importanța contribuției lui C. Dobrogeanu-Gherea la polemică, concepută ca o dezbatere menită să aducă clarificări de ordin științific. Importanța ei e considerată a fi „mai mult de natură sociologică decât științifică. Cauza ar consta în lipsa de noutate a ideilor și teoriilor susținute de ambii participanți, căci ele „n-au pretenția de a se prezenta ca ceva nou și nu au prin urmare nevoie de a fi încă odată și ca din nou stabilite“. De altfel oponentii înșiși nu pretindeau și nu vor pretinde altceva decât că au expus sau expun teze îndeobște cunoscute (Maiorescu) sau adevăruri de toți acceptate (Gherea). Pe de altă parte tânărul estetician pretinde că Gherea și-ar fi propus drept scop discreditarea direcției literare reprezentată de Maiorescu, spre a o elogia pe cea în numele căruia el vorbea, iar fiindcă „adevărul științific devine *mijloc*, polemica nu mai merită numele de științifică“²⁸. Dar în ciuda acestor observații cu caracter subiectiv din introducere, studiul lui Negulescu constituie o contribuție reală la dezbaterea problemelor legate de contemplația estetică și moralitatea artei. Ideile lui de bază sînt împrumutate de la Maiorescu, însă tânărul estetician intervine în discuție cu o cunoaștere aprofundată a filozofiei moderne și o impecabilă logică în argumentare.

În contextul general al polemicii se situează și cele două studii semnate de Negulescu în 1894 — *Religiunea și arta* și *Socialismul și arta*. Despre hotărîrea de a scrie un studiu referitor la arta socialistă îl informa pe Maiorescu într-o scrisoare din 10/22 martie 1894, cu scopul de a-l publica în numărul de pe aprilie al *Convorbirilor literare*. I se părea a fi un studiu de actualitate, mai ales că aflase în presă informații despre apariția revistei lui Gherea. Principalul izvor teoretic îl constituia cartea socialistului francez Proudhon, pe care o primise cu cîteva zile în urmă de la Paris : „Am luat pentru aceasta cartea lui Proudhon, celebrul socialist francez «Du principe de l'art et de sa destination sociale». Mă gîndeam întîi să fac un studiu dogmatic ; dar așa ceva presupunea o stabilire de principii, pe care sper să o fac, dar pe care n-am făcut-o încă. De aceea am trebuit să mă hotărăsc tot pentru forma polemică, și de aceea Proudhon îmi e foarte

bine venit, căci cu Bacalbașa et Comp. ... teamă mi-e că n-aș mai fi făcut-o niciodată ...”²⁹.

Există deosebiri substanțiale de ton, ținută și vocabular între fragmentele de corespondență ale lui P. P. Negulescu unde se referă la socialiști ca angajați în polemică și cel din studiile sale polemice la care ne-am referit. Chiar din primul său studiu cu referiri polemice — *Psihologia stilului* — se putea constata prezența unor elemente noi față de vechea estetică maioreșciană, precum era orientarea psihologistă prin Fechner, Ribot, Sourianu, ceea ce constituie un adevărat spor de forță, necesar în polemicile angajate. În felul acesta, remarcă Z. Ornea, „Gherea și partizanii săi nu mai apăreau ca unici purtători de cuvânt ai noilor preocupări din estetica timpului, de vreme ce și elevii lui Maiorescu le utilizau competent în studii de amplitudine analitică”³⁰. Față de studiile semnate de alți colegi ai săi, precum M. Dragomirescu, G. Bogdan și Evolceanu, cel al lui P. P. Negulescu despre *Impersonalitatea și morala în artă* se menține pe o poziție științifică autentică și e redactat într-o formă ce se caracterizează prin sobrietate. Aceeași ținută se observă și în ultimul său studiu de polemică cu socialiștii, *Lucruri vechi*, apărut în *Convorbirile literare* din 1897 și 1898, consacrat problemei influenței mediului, adoptînd o atitudine ponderată în legătură cu istorismul în estetică.

În afara studiilor amintite, interesul său pentru mersul polemicii cu socialiștii a rămas permanent în corespondența din întregul deceniu ultim al secolului trecut. Ea oferă, de aceea, informații noi, evidențiază atitudini și exprimă idei pe care nu le întâlnim în studiile sale polemice, în ciuda stilului dur, pe alocuri lipsit chiar și de urbanitate.

În aprilie 1894, de pildă, îl anunța cu satisfacție vădită pe Titu Maiorescu despre antrenarea lui S. Mehedinți în lupta împotriva gherismului prin trimiterea la *Convorbiri literare* a articolului asupra *Concepției materialiste a istoriei*. De asemenea, îi comunica și intenția lui D. Evolceanu de a termina pentru luna iunie articolul despre *Artiștii cetățeni*. Cele două știri aveau pentru P. P. Negulescu o semnificație majoră, trecînd de simpla satisfacție a cîștigării pentru revista junimistă de noi colaborări

care s-o susțină într-o perioadă ce devenea tot mai critică. Era vorba de angajarea în polemica pe care o califica drept „o luptă“ a cît mai multe forțe tinere care, după opinia sa, vor putea produce o limitare a forțelor intelectuale ce gravitau vădit spre gherism. „Așa încît se face momentan o concentrare de forțe, cari au să dea poate lovitura de grație gherismului, care se clatină deja rău de tot. Era de altfel și firesc și de așteptat. Nu se putea să dureze. Vă spuneam astă iarnă că tot rezultatul campaniei din iarna aceasta n-are să aibă alt efect decît să facă pe oamenii, carii au mai păstrat o scînteie de judecată, să-și deschidă odată ochii : exemplul lui Vlahuță e clar. Cu cît se agită mai mult o idee, cu atît sunt mai multe șanse ca falsitatea ori stupiditatea ei să iasă la lumină. Și aceasta li s-a întîmplat socialiștilor. Să le fie de bine ! Scăpăm și noi odată de munca asta miserabilă de curățire a terenului ...“³¹.

Entuziasmul provocat de ideea că victoria junimiștilor în polemică se apropie de sfîrșit era prematur și nejustificat. Deruta lui Petru P. Negulescu fusese determinată de angajarea lui Vlahuță în polemică și de unele declarații ale acestuia prin care se considera absolvit de orice legătură cu foștii lui amici din mișcarea socialistă. Reține, în schimb, atenția precizarea din finalul scrisorii, prin recunoașterea greutăților, a eforturilor deosebite cerute din partea junimiștilor pentru a putea face față confruntărilor cu socialiștii.

Pe de altă parte, trebuie avută în vedere și situația nou creată în momentul 1893/1894 prin extinderea polemicii între junimiști și socialiști, dar odată cu aceasta petrecîndu-se și retragerea din luptă a inițiatorilor ei : Maiorescu și Gherea, chiar dacă în cazul celui din urmă lucrurile se prezentau oarecum diferit, căci la timpul potrivit n-a ezitat să-și spună din nou, răspicat, părerea. Apăruse, în 1893, o nouă figură reprezentativă în mișcarea socialistă prin angajarea sa în polemica cu ideile junimiste, îndată ce preluase direcția *Adevărului literar* — Anton Bacalbașa. Conferința sa la Ateneu ținută în martie 1894, cu titlul *Arta pentru artă*, avusese menirea de a cîștiga pentru socialiști noi forțe publicistice și scriitori-cești dispuse să se angajeze în marea polemică, dar, totodată, deschisese și calea unor exagerări, a unor denatu-

rări ale ideilor adversarului care, în cele din urmă, vor aduce prejudicii eticii și stilului polemicii în general. Negulescu însuși începuse să se îndoiască dacă mai merită sau nu să continue polemica, propunând la un moment dat încetarea ei, ca o tactică necesară a victoriei. Referindu-se chiar la ceea ce se scrisese în februarie 1894 în *Adevărul literar*, producând furia lui Dragomirescu, el își exprima față de Titu Maiorescu noua sa opinie în legătură cu întorsătura ce o luase acum polemica: „Nu știu însă — și aceasta i-am spus-o lui Dragomirescu în mai multe rânduri, — dacă platitudinile acelea merită o polemică și dacă o polemică deschisă în contră-le n-ar face mai mult rău decât bine situației literare în general. Căci o polemică are întotdeauna un efect dublu: lovește pe adversar în opiniunea citorva capete inteligente și îl ridică în opiniunea imensului număr al celorlalte. Cu un om de valoare, polemica își are rostul ei. Dar față de guznoaie ca Bacalbașa, Mille... Nădejde... etc.? O polemică față de acești oameni, — înțeleg o polemică serioasă — ar fi cel mai mare serviciu ce li s-ar putea aduce. De aceea eu cred că *Convorbirile* trebuie să-i ignoreze și ca chestie de demnitate și ca chestie de salubritate publică... A face tapaj e a atrage atenția. Și acest lucru e periculos pentru publicul nostru, care se împarte în preveniți și indiferenți. Pentru cei indiferenți, lucrul poate fi folositor, dar poate fi mai sigur vătămător: publicul nostru pricepe și gustă mai mult înjurăturile lui Bacalbașa decât o argumentare serioasă. Pentru cei preveniți, o polemică literară e de prisos: cohesiunea găștei Bacalbașo-Gheriste stă aiurea, — stă în ideea socialistă. Lucrul acesta mi se pare destul de clar pentru ca să nu cred de nevoie să-l mai dovedesc. Opiniunile literare sunt lucruri de mîna a noua la oamenii din gașca în chestie: nu le pot face dar cohesiunea grupării lor“.

În afara recomandării de a se renunța la continuarea polemicii între *Convorbirile literare* și unele publicații socialiste, reținem pînă aici din această lungă scrisoare revenirea la o idee întilnită și în studiile polemice ale lui Negulescu, că elementul esențial care-i unește pe adversarii socialiști ai ideologiei estetice și literare junimiste este tocmai socialismul, concepția lor filozofică și politică comună, iar problemele literare au un caracter se-

cundar și, prin urmare, rămân neesențiale chiar dacă între ei apar deosebiri de vederi. În schimb, duritatea cu care se purta polemica în unele publicații socialiste și exemplul detașării lui Vlahuță, din această cauză, constituiau pentru Negulescu un motiv să spere în recîștigarea de către *Junimea* a unor mari forțe literare pierdute — speranță ce se va realiza însă numai în parte și fără vreun rezultat deosebit. „De altfel, își continuă Negulescu scrisoarea, eu cred comedia literară, ce se joacă în țară, un lucru absolut fără valoare și absolut trecător. Ba cred chiar că nu e cu puțință ca ea să producă un efect *bun* : concentrarea oamenilor cinstiți și serioși, desgustați de atîta mocirlă. Eu cred că Slavici, Coșbuc, poate și Caragiale, au să se reîntoarcă mai curînd sau mai tîrziu la *Convorbiri*. Bietul Coșbuc a fost hărțuit destul. Acum a venit rîndul lui Slavici. Mai știi că nu va veni și rîndul lui Caragiale ? Căci oamenii aceia sunt în stare să nu-i ierte lui Caragiale că s-a despărțit de ei.“

Revenind la ideea necesității de a nu mai continua polemica, Negulescu nu sporește argumentele, însă își înăsprește expresia, adaugă noi epitete depreciative la adresa adversarului : „În sfîrșit, pentru ca să revin la chestia polemicei, eu cred că avalanșa de miserii literare din iarna aceasta e pur și simplu reacțiunea produsă de acțiunea *ofensivă* începută de noi în primăvara trecută. De aceia eu cred că orice încercare de acest fel trebuie părăsită. Nici unul dintre noi nu poate lupta cu armele lui Bacalbașa și compania, nici unul din noi nu e în stare să înjure și să asvîrle cu noroi. Așa fiind însă, lupta n-are sens. Iar a sta la discuțiune serioasă cu acești nemernici, e a le da o importanță periculoasă, e a face pe lume să-i ia în serios.“

Pe Dragomirescu n-am putut să-l conving de aceste lucruri. Faptul că i s-a pomenit numele de cîteva ori prin *Adevărul literar* l-a făcut inconvingibil, mai inconvingibil decît era. De altfel, poate că are el dreptate și n-am eu. În orice caz, întrucît e aici un interes literar *comun*, cred că fiecare dintre noi are cel puțin dreptul să-și spună părerea. Aceasta am încercat să o fac, în aceste cîteva rînduri“³².

Și în finalul scrisorii sale esteticianul junimist pretinde că există diferențieri mari între modul de a purta

polemica al celor din tabăra sa și al publiciștilor de la periodicele socialiste, încît tocmai acesta ar constitui principalul motiv ce-l determină să propună sistarea confruntărilor. Într-adevăr, exceptîndu-i pe Phillippide și Dragomirescu, care nu se diferențiau sensibil de stilul unora dintre colaboratorii *Adevărului literar*, articolele celorlalți polemisti junimiști, ale lui Negulescu îndeosebi, se caracterizau printr-un limbaj ponderat, lipsit de imprecății și expresii jignitoare. Cel puțin acum s-ar părea că P. P. Negulescu refuză lupta cu adversarii noi care se deosebesc de Gherea, căci numai cu acesta a putut să angajeze debateri polemice, caracterizate prin interesul clarificărilor științifice și urbanitatea expresiei. Dar lucrurile nu stăteau întocmai așa, căci alte epistole expediate cu o lună-două mai tirziu ne demonstrează contrariul. Într-adevăr, într-un post-scriptum la o scrisoare din 22 aprilie 1894, el atrage atenția celor de la revista *Vieța* a lui Alexandru Vlahuță asupra inutilității încercărilor de a-l delimita pe Gherea de ceilalți polemisti grupați în jurul publicațiilor socialiste: „Cei de la *Vieța* — observă Negulescu — au început iarăși să facă curte lui Gherea, diferențiîndu-l de socialiștii de la *Adevărul* și *Evenim[entul]* *Literar*, pe cari îi acuză că n-au înțeles largile vederi ale lui Gherea, care a zis poetului «zi poete ce-ți arde inima și sufletul, numai sincer să fii». Mi se pare deci că lucrurile se încurcă iarăși, în capetele oamenilor. Credeam că pricepuseră nițel, ce e arta socialistă, și eram mulțumit de Vlahuță, cînd avusese curagiul să anunțe că are să sară din corabia socialistă, în cea dintîi luntre, pentru ca să se întoarcă la țarm. Și iată că acum intră din nou în corabie, după un mic înconjur. De aceea mă întreb și vă întreb și pe D-voastră, dacă n-ar fi bine să apară pe mai articolul *refăcut* asupra socialismului în artă. Trebuie să înțeleagă odată oamenii ce e acolo, și să înțeleagă că Gherea nu se deosebește întru nimic de ceilalți socialiști”³³. După o lună, cînd îi trimitea articolul *Socialismul și arta*, refăcut, la propunerea junimiștilor (încă o dovadă a importanței ce i se acorda), autorul atrăgea din nou atenția asupra comunității de idei, dintre Gherea și ceilalți socialiști, în ciuda deosebirii de urbanitate a vocabularului ce-i despărțea: „Încă un lucru asupra căruia trebuie să vă atrag atenția, sunt alăturările de nume. Am

făcut un pêle-mêle *intenționat* din Gherea și Rion, Rion și Gherea . . . etc. Vreau să se vadă că pentru noi socialiștii sunt toți o apă și că le dăm la toți aceeași importanță și aceeași considerație. Vreau în același timp ca lumea să vadă că Gherea nu se deosebește întru nimic de ceilalți «tovarăși». Ceea ce e, cred, necesar, pentru a deschide ochii acelor, cari pun pe Gherea de o parte, ca pe un sfânt și acasă pe ceilalți socialiști, că n-au înțeles largile lui păreri (Vedeți *Vieța*)»³⁴.

Un lucru rămâne cert în legătură cu preluarea polemicii de către cei de la publicațiile socialiste, *Adevărul literar*, *Evenimentul literar* și *Munca*, deși Gherea continua bătălia cu *Literatură și știință* : în ciuda refuzului de a polemiza direct cu ei, Petru P. Negulescu îi avea pe toți în vedere, nu numai pe Gherea, când a publicat, în 1894, studiul *Socialismul și arta* ; tocmai necesitatea de a nu răspunde fiecăruia în parte, ci tuturor, l-a determinat să-și îndrepte săgețile spre o personalitate care-i inspirase pe toți : socialistul Proudhon. Într-adevăr, el considera polemica încheiată din partea sa și a junimiștilor, cu acest articol, iar revenirea din 1897/1898 relua de fapt o discuție de mai înainte cu Gherea în primul rînd și de aceea își intitulasă și studiul sugestiv : *Lucruri vechi*.

După Petru P. Negulescu, al doilea mare combatant din generația căreia Titu Maiorescu îi încredințase misiunea continuării polemicii cu socialiștii a fost Mihail Dragomirescu. Există însă deosebiri importante între felul de a reacționa al lui Negulescu și cel al lui Dragomirescu, în tot intervalul de timp în care s-a desfășurat polemica. În timp ce Negulescu acționează calm, cumpănit, controlat și în spirit strict științific în studii, iar anumite ieșiri ce țin de considerentele personale față de socialism le divulgă doar în scrisori, Dragomirescu e la fel de violent în articolele publicate ca și în corespondență, trecînd adesea peste limitele îngăduite de spiritul științei. Și cu toate acestea Titu Maiorescu îi acordase același credit ca și lui Negulescu, socotindu-l, poate, chiar mai înzestrat în profesarea actului critic decît viitorul filozof, iar prin spiritul său agresiv, mai potrivit pentru caracterul ce-l căpătase după 1893 polemica, odată cu angajarea în luptă a unor noi forțe publicistice din tabăra socialiștilor. Exegeții lui Dragomirescu acordă, la rîndul lor, ca și Maio-

rescu, mai mult credit lui Dragomirescu, la început, observînd că îndeplinea mai bine decît oricare dintre junimiștii noii generații condițiile necesare angajării imediate în marea confruntare : era foarte dotat din punct de vedere intelectual, avea o formație intelectuală adecvată pe care Maiorescu i-o supraveghease cu atenție, la temelia căreia se așezaseră „solidele cunoștințe literare și filozofice“, era strîns legat de gruparea junimistă și prin ajutoarele primite ca student și prin promisiunile ce i se făcuseră referitor la cariera sa universitară³⁵.

Pe de altă parte, mai frecvent și mai deschis decît P. P. Negulescu, Mihail Dragomirescu se arătase a fi un adversar al socialiștilor nu numai pe planul estetic și literar, dar și al ideologiei sociale și politice. Tonul lui iritat în polemică, de superioritate neobișnuită și nejustificată dovedea neliniștea pentru faptul că ideile socialismului cuceriseră deja un mare număr de adepți, îndeosebi din rîndul tinerilor intelectuali. Tocmai în legătură cu această stare și atitudine a sa, reflectate și în articolele polemice, i se explica lui Titu Maiorescu în mai 1893, după călătoria de studii la Paris, cu ocazia căreia luase cu sine revista lui Gherea, *Literatură și știință* : „...Și cu toate acestea indignarea ce mi-o comunica *Literatura și știința*, pe care am avut-o neconținut lingă mine, și pe care pînă aci am vîrzărit-o, — își scotea capul pe de-asupra tuturor impresiunilor noi ce simțiam. Dar această indignare a ajuns la culme, cînd am simțit că ignorantul ori falsificatorul ce o dirige, are partizanii cei mai înfocați printre cei mai inteligenți studenți ce i-am întîlnit aci. Din această pricină, articolul meu nu isprăvește cu Gherea, mai trebuie să mai mă ocup cu el încă într-un număr. Aci m-am mărginit să demonstrez cîteva falsificate ce face, ce mijloace secundare întrebuintează pentru aceasta și ce scopuri anume urmărește. De aci se înțelege, mai cu seamă că între un curs la Sorbonne și o vizită la Louvre ori la Luxemburg, eram nevoit să mă concentrez asupra articolului în contra lui, — că starea aceasta de mînie a fost dominantă în șirul stărilor mele sufletești, și că din pricina aceasta, am fost uneori prea crud, prea personal. Cred însă că dreptatea ce reiese în mod evident din cercetarea mea, precum îmi pare, — și terenul pe care mă așez : adevărul și numai adevărul, — scuză pînă la un

punct violența atacului. În orice caz, dacă găsiți lucruri risca[n]te sau neadevărate, dv. aveți deplina putere de a suprima tot ce veți crede de cuviință, că e neconvenabil”³⁶.

În 1892, apăruseră într-o nouă ediție la Soccec *Criticile* lui Titu Maiorescu, în legătură cu care Mihail Dragomirescu a publicat în *Convorbiri literare* din același an amplul studiu intitulat *Criticile domnului Titu Maiorescu (studiu de critică generală)*. Deocamdată, pentru istoricul polemicii, prezintă interes introducerea intitulată *Contra curentelor critice de astăzi*, ce se întindea pe spațiul a două numere. Inițial limbajul ei a fost și mai violent, ceea ce a determinat intervenția lui Maiorescu, care a redus-o și a temperat-o. Mai mult decât restul conținutului, introducerea la acest studiu (transformat din recenzie a *Criticilor* lui Maiorescu într-o polemică aprinsă cu socialiștii și cu ideile criticii lui Gherea) dovedește pornirea autorului împotriva ideilor socialiste în general. Indirect, căci nu-i numește, le reproșează socialiștilor că „n-am apucat să ne consolidăm într-o primă formă socială civilizată și gândurile au și început să zboare spre o altă concepție de organizare politică”. Iar în altă parte, după ce sugerează ideea că ar exista o anumită grabă de înlocuire a orînduirii existente cu alta nouă, îi reproșează deschis lui C. D. Gherea faptul de a fi „falsificat știința numai ca să-și ajungă scopuri politice”, că atît el cît și ceilalți ce-i împărtășesc opiniile se folosesc de critica literară ca după cucerirea publicului cu ideile estetice noi să-l determine să accepte și pe cele critice despre actuala orînduire, încît socialiștii să poată fi socotiți „singurii oameni care ne vor scăpa de toate relele”, în sfîrșit, că pe lângă ideile estetice și literare sînt strecurate în opinia publică „idei și sentimente politice către care cei nemulțumiți sînt dispuși”³⁷. Ocupîndu-se de concepția lui Gherea privitoare la relația artist-operă-mediul socio-natural, el diminuează rolul mediului contemporan și-i acordă importanță celui „natural și social în decursul generațiilor anterioare”.

Ideile lui Gherea îl preocupă într-o asemenea măsură, încît, timp de un an, se afundă în cercetări menite să-i ofere argumente pentru un studiu de estetică filozofică ce ar avea un evident caracter anti-gherist. După opi-

nia lui Z. Ornea, Dragomirescu depunea în acest scop un adevărat „efort de fortificare filozofică“ prin care dovedea seriozitate în abordarea problemelor controversate, dar, ca să nu fie toate acestea interpretate drept o pornire subiectivă împotriva socialiștilor chiar de cei din cercul *Junimii*, el a oferit într-o scrisoare explicațiile cuvenite lui Titu Maiorescu. Scrisoarea amintită prezintă un real interes documentar și fiindcă ne informează în legătură cu „dimensiunea și ponderea“ ce le căpătaseră ideile estetice noi ³⁸, profesate de gruparea lui C. Dobrogeanu-Gherea: „Cu asemenea încăpăținate preocupări, ce puteam face în cestiunea pe care mă legasem de bunăvoie s-o tratez? Mi-ar fi fost lesne să fac lista scrîntelilor ce se găsesc în eminentul critic al proletarilor intelectuali din țara noastră... Dar cînd am văzut că unele dintre aceste scrînteli, uneori foarte grosolane, nu sînt proprii lui, ci se găsesc sub o formă sau alta și în aceia ce trec de corifeii cugetării critice în Europa..., eu care mai aveam și dorința de a avea în stăpînire purul adevăr, — lucrul nu mi s-a părut glumă de loc. Mă găseam deodată în fața unui întreg curent de mediocrizare culturală nu numai la noi, unde ea și-a atins culmea, dar și în țările numite culte, și mi-aș fi simțit totdeauna conștiința neîmpăcată dacă m-aș fi mărginit la microscopicul Gherea și nu m-aș fi gîndit și la izvoarele tulburi, de unde s-a adăpat... Gherea anume e luat acum, ca tipul unei întregi perioade culturale, de la noi, perioadă pe care am numit-o de mediocrizare, și vă puteți închipui că nu sînt numai socialiștii, care o formează. Ei constituiesc masa, curentul — care, orice s-ar zice, în timpurile din urmă s-a lărgit mult, — dar nu sînt izolați... E mult și poate periculos ce-mi propun să fac. Dar trebuie. Trebuie“ ³⁹.

Pe lângă referirea la dimensiunile și ponderea ideilor gheriste care provocaseră îngrijorare în rîndul noii generații junimiste, îndeosebi lui M. Dragomirescu, textul epistolar citat anterior oferă indicații și despre preocuparea criticului de a riposta direct celor ce-l inspiraseră pe Gherea sau, într-un context și mai precis limitat, nominalizat, după cum va dovedi cel de al doilea studiu polemic din 1894, «*Critica științifică*» și *Eminescu*, de a scoate la iveală limitele curentului istorist din estetică și critica literară. Dar tot acum el își fixa și propriile vederi care

vor face din el un precursor al concepțiilor moderne care situează esteticul într-un anume raport față de istoric, de ceea ce este accidental, trecător. Propunându-și să combată nu numai tendințele gheriste, dar în general metoda istorică în cercetarea operei literare, Mihail Dragomirescu pornea de la ideea despre incapacitatea istoriografiei literare de a explica opera prin mediu și de la convingerea de origine schopenhaueriană, transmisă prin Titu Maiorescu, că istoria nu este o știință. De fapt el rămîne, din generația tină, cel mai consecvent adept al esteticii și criticii maioresciene, tocmai prin elementele ei schopenhaueriene. Pe acestea le-a avut în vedere D. Murărașu cînd a afirmat că, prin Maiorescu, filozoful german a determinat „atitudinea definitivă a lui M. Dragomirescu în critica noastră literară“⁴⁰.

Reacția lui C. Dobrogeanu-Gherea față de campania ce o dezlănțuise *Junimea* prin generația ei tină, între 1892—1895, împotriva ideilor sale a fost diferită de la un caz la celălalt. El a răspuns primelor studii polemice scrise de Bogdan-Duică, N. Petrașcu și Al. Philippide, însă au rămas fără replică tocmai cele mai întinse și mai competente, aduse „la zi“ cu informația bibliografică, datorate lui M. Dragomirescu și P. P. Negulescu. Explicațiile date acestei tăceri nu sînt argumentate suficient și deloc convingătoare. Z. Ornea, de pildă, pune tăcerea lui C. D. Gherea pe seama faptului că aceștia „nu aduceau în discuție elemente noi de argumentare“⁴¹, iar abordarea problemelor grave ar fi făcut-o, cu cuvintele lui Gherea, „cu aceeași competență îndoiioasă“. Dar Z. Ornea nu face altceva, de fapt, decît să accepte explicațiile lui Gherea, inclusiv pe cele din articolul *Critici voluntari*. În realitate, ca și Maiorescu, el a preferat să nu reia dezbateră cu doi adversari tineri, cunoscători atît ai esteticii profesate de Titu Maiorescu cît și ai curentelor mai noi din Europa, inclusiv ai criticilor ce-i serviseră ca model, deoarece nu dispunea de alte argumente pe care să le opună. Unele dintre studiile mai noi, după cum se va vedea la locul potrivit, reluau tezele vechi, rezumîndu-le, precizîndu-le sensurile și numai uneori îmbogățindu-le. Independent de faptul că Maiorescu iscase discuția despre impersonalitate în artă, revenirea lui Gherea asupra problemei, cu explicații noi, în 1895, în articolul consacrat lui Leconte de

Lisle fusese determinată mai ales de amplul studiu polemic semnat de P. P. Negulescu, *Impersonalitatea și morală în artă*. De asemenea, articolul din 1896 despre D. Panu asupra criticei și literaturii, în mod indirect, însemna și un răspuns la replicile noii generații junimiste, cu nuanțările și precizările necesare în legătură cu metodologia criticii literare, mergînd pînă la elaborarea unor puncte de vedere deosebite față de mai vechiul *Asupra criticii*. Cu mult mai greu i-ar fi fost, de pildă, să pledeze împotriva îndrăzneței teze a lui M. Dragomirescu despre personalitatea umană și cea artistică a creatorului, care aducea pentru cei preocupați de problemele esteticii o modalitate nouă de abordare a specificului esteticului în relațiile lui cu istoricul. Argumentele lui C. D. Gherea, mă refer la cele de bază, au rămas, de regulă, aceleași în revenirile ulterioare, din motivele arătate de el în 1897, în articolul *Legende*: spusese întotdeauna „un adevăr și ca atare cu greu ar fi putut fi combătute de cineva”. S-au găsit, totuși, „cîțiva tineri”, adică cei desemnați de Maiorescu pentru continuarea polemicii, care s-au apucat să-l combată pentru că trebuia să-și facă și ei un drum în viață. Atunci au neglijat din studiile lui partea privitoare la talentul artistic, creînd legenda că „mărimea unei opere artistice atîrnă numai de înălțimea morală și ideală a artistului, de idealurile lui sociale”, adică de idealurile socialiste. Dar principalii săi adversari de la *Convorbiri literare* nu se numără nici între creatorii legendei și nici între cei ce o mențin și o răspîndesc, ci alții, chiar oameni de talent, ceea ce provoacă amărăciunea criticului. Textul lui Gherea degajă o crudă ironie la adresa noii generații junimiste fiindcă nu i-a înțeles cum trebuia ideile, dar oferă totodată și explicația parțială a sistării polemicii cu ea: nu mai considera utilă o angajare a discuțiilor fiindcă ar fi trebuit să explice din nou aceleași idei, înțelese de naturat de adversarii săi⁴². Pentru el polemica însemna o dezbatere și un prilej de răspîndire a unor idei noi, ori acum spusese deja esențialul și revenirea devenise inutilă. În felul acesta adopta o atitudine similară cu cea a lui Titu Maiorescu care în 1892 îi reproșa, între altele, scriînd în *Asupra impersonalității și personalității poetului* că n-ar fi înțeles anumite noțiuni sau ar fi înțeles greșit niște adevăruri estetice, foarte vechi și foarte cunoscute, cum ar fi, de pildă, ideile platonice. Iar ca să nu ră-

mină dator față de cel cu care angajase de fapt polemica, deși răspunsese lui G. I. Bogdan și Al. Philippide, când a văzut că adversarul principal refuză continuarea luptei lăsînd totul pe seama adeptilor săi, a procedat într-un mod similar. Împotriva celor de la *Convorbiri literare* se angajaseră între 1893—1896 un grup de tineri care împărtășeau ideile lui Gherea : G. Ibrăileanu, Ionescu Raicu-Rion, A. Bacalbașa, C. Stere, Sofia Nădejde, C. D. Anghel, D. A. Teodoru, Traian Demetrescu, H. Sanielevici. Aceștia au împins într-o nouă etapă lupta antijunimistă prin publicațiile la care colaborau sau le conduceau : *Adevărul*, *Adevărul literar*, *Evenimentul literar*, *Munca*, *Munca literară și științifică*, *Lumea nouă*, *Lumea nouă științifică și literară*, *Vieța*, *Literatură și știință*. Dar în această nouă fază, lipsind participarea directă măcar a unuia dintre cei doi inițiatori ai polemicii, s-a produs uneori chiar denaturarea ideilor lor și s-a insistat exagerat asupra caracterului antinomic al unor teze ce formau împreună o unitate dialectică, sau se aflau în raporturi de complinire. Astfel, ideea lui Maiorescu despre autonomia esteticului a fost absolutizată, transpusă într-o formulă pe care el n-a rostit-o niciodată — *arta pentru artă* — căreia i s-a opus ideea lui Gherea despre *arta cu tendință*, de asemenea, într-o accepție modificată față de cea inițială. Cu alte cuvinte, dezangajarea lui Maiorescu și a lui Gherea din polemică a fost urmată de restrîngerea frontierelor dezbaterii, iar pentru unii chiar de reducerea ei numai la o simplă opțiune pentru „arta pentru artă” sau „arta cu tendință”, cu denaturările multiple și cu acuzații reciproce formulate într-un limbaj violent. În concepția noastră, polemica mare, confruntarea de idei cu cele mai însemnate urmări pentru gîndirea critică și estetică românească, se încheie după renunțarea lui C. Dobrogeanu-Gherea la a mai răspunde lui M. Dragomirescu și P. P. Negulescu. Ceea ce a urmat a căpătat o altă structură, chiar dacă pornea de la aceleași idei, și nu mai are o istorie proprie care solicită explicarea ei pentru înțelegerea ideilor dezbătute. Ideea biruinței *artei cu tendință*, care, într-adevăr, însemna opțiunea tineretului, a multora dintre scriitorii importanți ai timpului pentru angajarea socială a literaturii, această idee mărturisită de foarte mulți contemporani, i-a determinat pe unii critici literari și istorici literari de prestigiu, precum Iorga și

Lovinescu, să decreteze biruința lui Gherea asupra lui Maiorescu, neglijând celelalte fronturi ale luptei unde nici măcar nu se putea pune problema unui învins și a unui câștigător. Adevăratul biruitor a fost dezbaterea în sine, posibilitatea oferită de cei doi mari critici de a angaja principalele forțe literare ale timpului în discutarea unor probleme majore pentru estetica și critica literară și impulsionând astfel însuși procesul creației artistice, dezvoltarea literaturii noastre.

S-a produs, în chip firesc, și un proces de schimbare a opțiunilor, unii dintre adepții lui Maiorescu împărtășind, chiar dacă nu în întregime, idei din gândirea critică și estetică gheristă, dar au avut loc și mișcări inverse, determinate de limitele, explicabile azi, ale acestei gândiri, manifestându-se deschis adeziunea la maiorescianism; oscilațiile nu sînt nici ele nedemne de luat în seamă, fie și numai pentru faptul de a se fi manifestat la scriitori ce se bucurau de popularitate în epocă, cum a fost cazul lui Alexandru Vlahuță. Aducem în discuție, în acest sens, la finalul incursiunii în istoricul polemicii, două cazuri simbolice : al lui N. Petrașcu și D. A. Teodoru.

Deși se manifestase la început ca junimist, iar în studiul său despre Mihai Eminescu din 1890 polemizase, în anumite limite, cu Gherea, în 1893 s-a separat de T. Maiorescu în privința statutului criticii literare, exprimându-și în volumul *Figuri literare contemporane* opțiunea pentru critica modernă : „Aceasta e în prezent direcțiunea criticei în Europa. D. Maiorescu, fie că principiile sale nu-i mai permiteau să se modifice, fie că alte rațiuni îl opreau, nu voi să se puie în curent cu această direcțiune. D-sa continuă a se preocupa, ca și în primele sale lucrări, de forma poeziei și de a semnala defectele și calitățile operelor literare. Iată imputările ce unii fac criticei d-lui Maiorescu”⁴³.

Doi ani mai târziu, în 1895, după informațiile lui P. P. Negulescu, s-ar fi produs și fenomenul invers, de orientare a unor socialiști spre *Convorbirile literare* și *Junimea*. În acest sens îl informa din Ploiești și în legătură cu Teodoru pe Simion Mehedinți : „Important e iarăși faptul că unii socialiști mai inteligenți par a voi să facă o evoluție către *Convorbiri*. Așa, un cas, faimosul socialist-conferențiar de pe la congresele studențești, ac-

tualmente profesor la liceul din Ploiești, D. A. Teodoru. Acest domn m-a întâlnit mai zilele trecute, și, după mai multe amabilități pentru *Convorbiri* mi-a spus că ar vrea să cunoască pe Maiorescu și m-a rugat, dacă pot să i-l prezint (pe el lui Maiorescu) ... Ce va fi vom vedea. Cred mai mult că cumințirea lui Teodoru e reală. Și e foarte bine, fiindcă Teodoru ar putea fi un element utilizabil ... " 44.

Evoluția lui Nicolae Iorga de la colaborarea inițială la *Convorbiri literare* spre critica junimismului și cea a lui Ibrăileanu prin profesarea ideilor gheriste în cadrul unei critici totuși estetice probează aceeași posibilitate de diferențiere a opțiunilor, fără a fi esențială problema biruitorului și a învinsului.

SOCIALISMUL TEORETIC ȘI MIȘCAREA SOCIALISTĂ DIN ROMÂNIA ÎN VIZIUNEA JUNIMISTĂ

Toate articolele junimiștilor prilejuite de confruntarea cu socialiștii în domeniul estetic și literar au, în concepția autorilor lor, un caracter strict științific, urmărind să scoată în evidență numai adevăruri obiective. Una din principalele obiecții aduse adversarilor acestora era tocmai amestecul politicii în literatură, pledoaria pentru unele principii estetice cu prilejul dezbaterii cărora puteau să strecoare în publicistică și idei ale socialismului. Cu deosebire adepții lui Maiorescu — Negulescu, Philipide și Dragomirescu — au insistat asupra ideii acesteia, dar n-a fost străin de ea nici mentorul lor, iar Gherea a recunoscut deschis apartenența sa la socialism și superioritatea idealurilor socialiste în artă față de oricare altele. În cele din urmă, implicațiile politice ale polemicii au fost recunoscute și dintr-o parte și din alta, cum s-a putut constata cu deosebire din abundenta corespondență a lui Negulescu și Dragomirescu și chiar din cuprinsul unui studiu polemic junimist intitulat semnificativ *Socialismul și arta*. Aparent numai unele idei controversate cu prilejul polemicii ar implica direct concepția și atitudinea politică a susținătorilor lor, dar în realitate relațiile cu factorul politic sînt mult mai diversificate și mult mai complicate. Fără să împărtășim în întregime opinia că într-un plan mai general marea confruntare estetică dintre junimiști și socialiști ar fi reprezentat, în domeniul respectiv, antagonismul dintre clasele sociale diferite de la sfîrșitul secolului trecut, recunoaștem, totuși, situarea oponentilor pe poziții filozofice și politice diferite, cu urmări evidente asupra ideologiei lor literare, a concepțiilor estetice. Anumite teze au căpătat o ilustrare precisă cu elemente din sfera politicului, cum ar fi cea deja amintită despre necesitatea idealurilor în artă. Gherea obiecta lipsa de idealuri înalte la *Junimea*, fapt ce ar fi avut urmări asupra crea-

ției literare a unor scriitori mari ca Eminescu. Totodată amintea prezența ideilor conservatoare care le-a limitat forța satirei, ca în cazul lui Caragiale. Junimiștii au respins opinia despre ideal ca o condiție a valorii operei, identificînd idealurile înalte cu cele socialiste, ceea ce ar fi însemnat admiterea politicii în literatură, contrar prescripțiilor lui Titu Maiorescu. Însă relația artă-societate era discutată din perspective diferite de polemiiștii ambelor tabere și, ca urmare, toate ideile și concluziile ce decurgeau din aceasta îi situa la poli opuși. Cele mai multe idei estetice și literare controversate rămîn însă în afara unor relații directe, de determinare cu concepția politică a susținătorilor acestora. Antisocialismul, recunoscut, al junimiștilor nu i-a împiedicat să abordeze cu obiectivitate unele idei estetice și să se situeze uneori pe poziții moderne, mult mai înaintate decît ale unora dintre socialiști, inclusiv ale lui Gherea. E suficient să amintim înțelegerea mai complexă și mai adecvată a relației dintre estetic și factorii extranei de către junimiști sau pe cea a relației personal-impersonal, în cazul cărora situarea lui Gherea și a socialiștilor pe pozițiile unei filozofii și a unei politici înaintate nu s-a răsfrînt și asupra gîndirii lor estetice.

Atitudinea antisocialistă a junimiștilor rămîne însă ca o realitate ce se cere explicată, iar în unele cazuri pusă în relații corecte cu polemica estetică și literară. Z. Ornea o explică prin formația ideologică a grupării junimiste, dar și prin apartenența la politica conservatoare a membrilor grupării fondată de Carp, Rosetti, Maiorescu, Negruzzi și Pogor. Toți aceștia se formaseră „în ambianța ideologico-politică conservatoare, potrivnică spiritului revoluționar, erau antiliberali și, în consecință, vedeau în mișcarea socialistă un inamic primejdios”¹.

Primele atitudini anti-socialiste din tabăra junimistă au fost exprimate de Titu Maiorescu în conferința desamintită despre *Socialism și comunism în Franța*, rostită mai întîi în 20 septembrie 1859 la București, la Colegiul „Sf. Sava”, apoi la Berlin, în același an, iar patru ani mai tîrziu, în 1864, la Iași. Sub influența lui Lorenz von Stein, Titu Maiorescu explica atunci apariția ideilor socialiste și comuniste în relațiile cu luptele sociale din timpul revoluției franceze de la 1789. Astfel, observa că, deși s-au născut în frământări sociale, la apariția lor ideile socialiste n-au avut parte și de clasa socială ce ar fi fost menită să

le pună în practică. Abia în secolul al XIX-lea și-a făcut apariția această clasă socială, proletariatul, care a aflat în ele „expresiunea cea mai înaintată, cea mai științifică a speranțelor și cerințelor sale”². Conferința conține o serie de idei valoroase, precum cea a reflectării condițiilor sociale în concepțiile religioase, filozofice, politice, și alte ramuri ale culturii. Este vorba însă despre o reflectare activă, căci, la rîndul ei, și cultura acționează în vederea schimbării condițiilor ce au generat-o sau au influențat-o. În contextul acestor concepții filozofice și politice se situează și idealurile sociale, inclusiv cele menite să contribuie la schimbarea condițiilor sociale, așa cum sînt idealurile socialismului și ale comunismului. În cuprinsul conferinței sale, Maiorescu de-a dreptul elogia ideea luptei pentru un ideal: „Cea mai nobilă facultate a omului e facultatea de a-și forma un ideal. Idealul se ridică adesea, ca floarea între pietre, dintre ostenele de fiecare zi; se alipește de viață și luminează cu dulcele sale raze umbrele cele întunecoase ce înconjoară pe luptător”³. În continuare, pentru Maiorescu, „contemplația istorică” reprezintă un mod de a explica și a înțelege apariția ideilor, dar nu și a celor socialiste și comuniste, ca element de progres, schimbare și dezvoltare: „Pe cîmpul spiritual, nici o apariție nu stă izolată. O legătură internă le unește una cu alta și adesea cea mai însemnată parte a cunoștinței oricărui obiect e cîștigată dacă cunoaștem relațiunea dintre ele și izvoarele lui spirituale. Observînd dezvoltarea ideilor în secolul trecut, nu va fi greu a găsi rădăcina spirituală a ideilor socialiste și comuniste”⁴.

Independent de atitudinea conferențiarului privitoare la ideile socialismului și comunismului pe care le respingea, reținem deocamdată interesul timpuriu ce l-a manifestat față de acestea, considerarea lor ca un element nou ce nu poate fi trecut cu vederea, cîtă vreme la originea apariției lor se află cauze obiective. Dar cunoștințele lui Maiorescu despre comunism erau sumare și denaturate. După cum bine s-a observat, atît el cît și ceilalți junimiști din prima generație, începînd cu fondatorii, n-au cunoscut nici socialismul și nici marxismul din surse directe, ci din cele de a doua mînă, datorate prelucrărilor și vulgarizărilor. Din această cauză informațiile au fost preluate în forma respectivă, adesea denaturate, ceea ce a

contribuit la înțelegerea lor greșită, lăsînd la o parte faptul că orizontul informației în sine era lacunar, limitat. O cunoaștere deformată de prelucrători a acestor idei întîlnim, de pildă, în 1873, într-o meditație a criticului despre comunism, prezentată într-o frază cu caracter interogativ din ale sale *Însemnări zilnice* : „Unde e legea comuniștilor ? Și ce s-ar întîmpla, cînd averea ar fi împărțită astfel, fără drept de moștenire și fără proprietate privată, și oamenii ar fi lăsați numai în voia instinctului fără frîu ?”⁵.

Asemenea gînduri numai în aparență își păstrează caracterul discret, căci *Însemnările* erau redactate cu scopul publicării de către posteritate ; mai degrabă au semnificația consecvenței autorului lor și după paisprezece ani de la prima sa rostire asupra ideilor socialismului și comunismului, datorată aceleiași erori a recepționării denaturate și refuzului de a proceda la aprofundarea izvoarelor, renunțînd la intermediari. Nici mai tîrziu nu se constată vreo schimbare sensibilă de atitudine, iar în 25 aprilie 1885, prin conferința *Darvinismul și progresul intelectual*, Titu Maiorescu inițiază primul său atac împotriva ideilor socialiste, de dimensiuni mai largi și cu o semnificație majoră în istoria polemicii dintre junimiști și socialiști. De regulă aceasta este socotită și prima acțiune ofensivă deschisă împotriva revistei *Contemporanul*, determinată de poziția materialistă⁶ a publicației socialiste, însă, după cum se va vedea inițiativa i-a revenit cu doi ani înainte lui P. Missir. Replica i-a fost dată lui Maiorescu de Sofia Nădejde într-un articol al cărui titlu părea el însuși să fie o adevărată luare în deridere a preocupărilor criticului în legătură cu o problemă despre care se pronunțase mai mult cu umor decît cu spirit științific : *Răspuns domnului Maiorescu în chestiunea creierului la femei*. Conținutul ca atare al confruntării prezintă o importanță minoră, dar marchează, în schimb, începutul polemicii propriu-zise dintre junimiști și socialiști. Cel vizat direct n-a rămas indiferent, dar nici n-a putut răspunde în presă, fiindcă ar fi însemnat să reproducă aceleași argumente din cuprinsul conferinței și astfel ar fi oferit prilejul unei noi replici ce nu-i făcea cinste. Și-a concentrat atunci tot amarul într-un epitet alăturat la numele Sofiei Nădejde în aceleași *Însemnări zilnice*, din 6/18 iunie 1882, vrînd parcă să-i nege caracterul științific al argu-

mentării și să pună totul pe seama exaltării autoarei⁷. Dar replica Sofiei Nădejde nu fusese concepută ca un răspuns la întregul conținut al conferinței, cât mai ales pentru faptul că vorbitorul invoca niște date furnizate de științele naturale spre a combate o idee importantă pentru care militase revista *Contemporanul* — emanciparea femeii. Conferențiarul afirmase că în general la femei capacitatea craniană este „cu 10% mai mică decât a bărbaților”. O astfel de susținere anula de la sine amendamentul următor, invocat tocmai de teama rezultatului susținerii amintite. Astfel, se admite că, dacă luăm în considerare unele cazuri individuale, atunci „nu putem nega că vom găsi totdeauna o femeie mai cu minte ca noi”⁸. În *Însemnări zilnice* se revine cu explicații la conferință, în spiritul inițial. Mai întâi apare constatarea potrivit căreia cu tot progresul intelectual al omenirii, rămân probleme metafizice cu „colosale semne de întrebări”. Există „o seamă de filozofi, parte învățați, parte neînvățați, dar cu sentințe apodictice asupra celor mai refractare probleme ale gândirii”. Pentru aceștia nu există nimic „peste ceea ce ne dă reactivul, scalpелul, microscopul, balanța, țifra și calculul... Aceștia sunt materialistii cei mai împietriți.” În rîndul luptătorilor pentru ideile materialiste este citată revista *Contemporanul*⁹.

Un alt atac împotriva grupării *Contemporanului* avu-
sesse loc în 1883, fiind inițiat de profesorul universitar,
economistul și junimistul Petru Th. Missir. În cadrul
„prelecțiilor populare” ținute la Universitate, el s-a
prezentat cu o conferință în cuprinsul căreia, vorbind
despre principiul „libertate, egalitate, fraternitate”, se
refera și la limitele întinderii lui în viitor, întrebîndu-se,
între altele, dacă „socialiștii sînt proști sau șarlatani?”
Replica legitimă din partea *Contemporanului* n-a întîrziat.
Un răspuns detaliat i l-a dat apoi Ion Nădejde în broșura
intitulată *Apărarea socialismului de mai multe bîrfeli ne-
întemeiate*, semnată „Un socialist anarhist”. Petru Missir
a revenit cu o replică, de asemenea dezvoltată, publicînd
în *Convorbirile literare* de la 1 decembrie 1883 articolul
O confruntare. Socialiștii noștri și Karl Marx. În cele
cîteva considerații introductive, economistul junimist ex-
punea premisele de la care pornește în formularea criti-
cilor sale față de socialiștii români, adepți ai teoriei lui
Karl Marx cu privire la valoare și plusvaloare. El re-

curgea chiar dintru început la invocarea teoriei maioresciene despre formele fără fond, vorbind de împrumutul de civilizație occidentală inadecvată realităților românești : „La noi, ca în toate părțile, sunt o samă de oameni care țin să aibă îmbrăcămintea și ornamentele lor după cea din urmă *modă*. De multe ori însă se adoptă formele nouă îndată după aparițiunea lor în piețele Occidentului, și cu deosebire ale Parisului, și pe cînd gustul estetic din acele locuri repudiază în totul sau reedifică o invenție nouă de *modă*, ea își face drumul ei sigur în lăzile lumii elegante și a comercianților de pe malurile Dunărei. Aice ea se produce și se reproduce cîtva timp ca o creațiune de cel mai ales gust, pe cînd în Paris sau aiurea ea dusesese la desperare și poate la ruină pe fabricantul ce o pusesese în curs. Ceva analog se întîmplă deseori la noi și în domeniul intelectual“¹⁰.

Într-o manieră stilistică proprie, Petru Missir nu face altceva decît să readucă în discuție mai vechea concepție maioresciană cu privire la formele fără fond, dar cu referire anume la împrumutul modei vestimentare pentru ca în final să-și dezvăluie adevărata intenție, comunicîndu-ne că lucrurile se petrec în mod asemănător și în sfera ideilor. Scopul final era însă de a prelua ideea junimistă potrivit căreia socialismul din România n-ar fi altceva decît o ideologie importată, ca oricare alta, din Apus, prin intermediul tinerilor ce și-au făcut acolo studiile. Altfel spus, ideile socialiste nu sînt un produs autohton, ci niște forme fără fond, inadecvate realităților românești și, prin urmare, efemere, cu rezultate negative pentru procesul dezvoltării proprii naționale. După ce constată pătrunderea „în anii de urmă“ la noi a propagandei ideilor socialiste, indică prezența aceluiași idei într-o „publicație periodică din Bruxelles și alta din București“ — preocupate de ecoul „aceluiași idei și tendințe“ socialiste. Scopul stabilirii unei astfel de sincronizări între revistele aflate în capitala Belgiei și a României nu este însă acela de a dovedi rapiditatea receptării, ci mai degrabă să demonstreze că în timp ce în Apus ideile socialiste au o justificare reală, la noi valabilitatea lor devine nulă tocmai fiindcă nu emană din niște realități concrete, ci sînt importate inoportun. Continuarea studiului lui Missir elimină din discuție referirile la socialiștii români față de

care își precizează la început atitudinea. El are acum o poziție diferită de cea exprimată în conferința de la Universitate, concretizată îndeosebi în limbajul științific reținut de la calificările jignitoare. Declară deschis că nutrește sentimentul respectului față de devotamentul tinerilor socialiști români pentru socialism, întrucât acesta e o formă de protest împotriva aceluiași neadevăruri și aspecte negative din realitățile noastre pe care le semnalaseră și junimiștii. Precizarea atitudinii sale față de socialiști este cu atât mai importantă pentru definirea eticii polemicii, cu cât are loc cu șase ani înainte de începerea polemicii estetice și literare. Devotamentele tinerilor socialiști ieșeni pentru această cauză, precizează Petru Missir, „merită desigur să fie respectate, întrucât ele dau la lumină un protest energic și onest în contra multelor neadevăruri ce se practică în idei și fapte la noi”. Cu alte cuvinte, respectul său se limitează numai la fidelitatea și abnegația pentru ideea criticii realităților de la noi, în timp ce restul laturilor constitutive ale ideologiei și politicii socialiste le respinge. De fapt, acceptarea principială a ideii de critică social-politică n-are pînă la urmă nimic a face cu ideile generale ale socialismului privitoare la formula de organizare a viitoarei societăți, deoarece el n-ar putea deveni la noi o realitate, cîtă vreme nu există, ca în Apus, un puternic contrast între muncă și capital. „Așa fiind, — scrie Missir în continuare — rămîne în sarcina acestor adepți ai socialismului în România, să vadă dacă aice contrastul dintre capital și muncă este atît de mare, încît clasa muncitoare să fie nevoită a-și răpi existența ei din minile închise a capitalului centralizat și organizat, și apoi dacă cel mai puternic curent de idei poate crea aceste extreme, acolo unde ele nu există, știind însă bine că adepții teoretici de astăzi precum pot rămîne adevăratele caractere, tot astfel pot mări mine contingen-
tul speculanților de vorbe, pe care îi ridică partidele noastre politice”¹¹, adică ideile lor ar avea posibilitatea să-i transforme în demagogi. După aceste considerații polemice despre socialiștii români, economistul junimist întreprinde critica propriu-zisă a uneia dintre concepțiile fundamentale pe care se sprijină explicarea științifică a exploatării, popularizată intens de presa noastră socialistă, teoria lui Marx cu privire la valoare și plusvaloare. Din teoria valorii a lui Marx el respinge „premiza identificării

valorii numai cu munca". Îi neagă apoi autorului *Capitalului* meritul de a fi descoperit derivarea valorii din munca omenească, indicînd drept autori ai ei pe Adam Smith și Richardo. Dar Missir dovedea astfel că nu sesizase diferența dintre esența teoriei lui Marx, ca atare, și izvoarele ei. În capitolul al III-lea polemistul renunță să mai aibă vreo idee critică proprie. El nu se mai ocupă de teoria plusvalorii decît reproducînd critica lui Dühring care pretindea neînțelegerea de către Marx a superiorității lui Adam Smith față de Richardo. Odată încheiată, după opinia sa, această incursiune în conținutul teoriei marxiste cu privire la valoare și plusvaloare, cu scopul de a-i „dovedi” lipsa de originalitate și inaplicabilitatea ei la economia românească, Missir revine, în ultimul capitol al articolului, la polemica propriu-zisă cu socialiștii români, ținta principală, de fapt, a atacurilor sale. Acum schimbă și tonul discuției creînd astfel o diferență enormă între începutul articolului, care promitea respectul pentru devotamentul socialiștilor cel puțin față de critica societății contemporane, și finalul lui, determinat de calificativul pe care aceștia i-l atribuiseră în legătură cu cele afirmate în „prelecțiunea” de la Universitate. În publicațiile lor, inclusiv în *Contemporanul*, socialiștii îl stigmatizaseră, calificîndu-l, după propria-i relatare, „drept un apărător obligat al claselor domnitoare și drept un adversar al socialismului”¹². Din nou ia în derîdere aderența socialiștilor români la principiile lui Marx și, îndeosebi, strădania lor de a afla în învățătura acestuia soluții pentru îndreptarea sau, mai exact, pentru înlăturarea relelor din societatea românească a vremii. L-a surprins în publicațiile socialiste, declară polemistul, îndrăzneala socialiștilor români de a face răspunzătoare „întreaga știință socialistă” pentru ceea ce el califică drept „elucubrațiile unui Marx”, dar și mai mult „pentru propriile lor imitații”. În sfîrșit, lexicul continuă să aglomereze calificările dure ce lasă să se dezvăluie acum nu respectul promis inițial față de socialiști, ci diminuarea valorii lor intelectuale, în cele din urmă pentru că susțineau ideile lui Marx : „Apoi am admirat siguranța ce rezultă în mintea oamenilor din orice naivitate inocentă și în special din naivitatea cu care ei îmbrățișează toate insanitățile și mistificările lui Marx. În mintea acestor oameni realitatea socială și economică este un ce atît de simplu, încît cu un mănunchi de prin-

cipii abstracte poți găsi firul pe care să indici toate fenomenele vieții economice în așa mod, încît deplina armonie să se stabilească în omenire și mult dorita dreptate socială să se realizeze fără multă trăgănare sau nesigurantă¹³. Contradicția cu declarația inițială se amplifică în sfatul ce i-l dă lui Ion Nădejde, de a-i determina pe socialiști, în calitate de fruntaș al lor, să renunțe la propaganda pentru ideile lui Marx, în numele așa-zisului adevăr științific. Replica finală confirmă convingerea că intervenția sa polemică a fost determinată mai degrabă de calificarea drept „apărător obligat al claselor domnitoare” ce i-o atribuiseră socialiștii decît de interesul specialistului în economie politică față de teoria marxistă a valorii și plusvalorii.

Un atac direct împotriva teoriei marxiste nu putea rămîne fără un răspuns al socialiștilor. Replica a venit din partea lui C. Dobrogeanu-Gherea, în anul următor, într-un amplu studiu despre *Karl Marx și economiștii noștri*, apărut în *Revista socială* din 1884, iar apoi în broșură. Articolul marca prima confruntare directă a lui Gherea cu un reprezentant al *Junimii* și avea să constituie temelia lucrării *Ce vor socialiștii români?* (1885, 1886) unde el făcea prima expunere amănunțită și de proporții a esenței socialismului în țara noastră. Ca și în studiile polemice de estetică și critică literară de mai tîrziu, criticul socialist se explică asupra motivelor intervenției sale, amintind conferința lui Missir de la Universitate, cît și articolul lui împotriva lui Marx și a socialiștilor români, iar apoi avertizează asupra asprimii cu care-l va trata. Această modalitate a replicii fusese însă dictată de însăși afirmația jignitoare a conferențiarului Missir: „...dezvăluind toate meșteșugurile d-lui Missir în acest articol, vom fi poate ici-colea mai aspri decît am fi dorit. D-l Missir, care înaintea celor ce-l ascultau la conferința de la Universitate a avut curajul să pună dilema că *socialiștii sînt ori proști, ori șarlatani*, nu se va supăra dacă nu vom pune mînuși în tot lungul articolului, cu atît mai mult că și în *Convorbiri literare* a găsit de cuviință să ne ia cam prea la vale. Pentru ca să dezvelim *mai toate* meșteșugurile, d-le Missir, n-avem alt chip decît să vă însoțim pas cu pas în articolul dv¹⁴.

Sustinerile adversarului îi prilejuiesc un gen aparte de replică, fiindcă el se folosește de această ocazie spre

a expune teoria economică a lui Marx în sensul ei adevărat, demonstrându-i valabilitatea pentru România și dezvăluind înțelegerea greșită ce o dovedise economistul junimist.

Astfel, la obiecția preopinentului că socialiștii urmează calea cunoscută a tinerilor intelectuali români ce, întorși de la studii din Occident aduc aici forme învechite de cultură și civilizație, Gherea observă că aceasta nu li se potrivește lor ci altora, inclusiv lui Missir : „Pînă aici foarte bine, numai o singură și mică greșeală : n-ați ni merit adresa. Toate acestea, despre care, cum se vede, vorbiți în deplină cunoștință de cauză, ați voit să le aruncați asupra socialiștilor, dar se potrivesc cu totul altora. În adevăr, în fiecare an o mulțime de coconăși se duc din țara noastră în străinătate ca să se lumineze ; căzînd însă din satele și orașele noastre gloduroase și necivilizate în mijlocul unor orașe strălucite ca Parisul, Viena, Berlinul . . . , își pierde capul, se tehuiesc”¹⁵. Ar fi aceasta o primă incursiune a lui Gherea în domeniul cauzelor care au generat formele fără fond, concepție teoretizată înaintea sa de Titu Maiorescu. Ideea despre inoportunitatea socialismului la noi, fiindcă teoriile socialiste nu au o clasă socială — proletariatul — ca în Apus, care să le transpună în viață, primește următoarea replică : „Dacă este adevărat, cum se vede că sînteți aplecați a admite că în Europa contrastul între muncă și capital, între muncitori și capitaliști, e așa că îndreptățește și poate să pricinuiască revoluția socială, atunci și la noi această revoluție poate să se îndeplinească fără să avem proletariat ca o pătură socială cu totul deosebită de celelalte”¹⁶. În mod evident avem a face cu formularea ideii necesității aplicării creațiilor a marxismului la condițiile specifice țării noastre și în funcție de necesitățile dezvoltării ei. Paragrafele următoare sînt consacrate explicării teoriei marxiste a valorii și plusvalorii, într-o terminologie științifică și cu exemple ușor convingătoare. Polemistul Gherea își concentrează eforturile spre atingerea a două obiective principale : mai întîi să dovedească ignoranța profesorului universitar de economie politică, Petru Missir, în problemele de economie politică în general și, în particular, în cele de marxism, iar apoi să folosească prilejul ce i s-a creat în vederea explicării teoriilor lui Karl Marx, făcîndu-le accesibile unui cerc cît mai larg de cititori.

Concepția nefundamentată și tendențioasă a economistului junimist despre pretinsa lipsă de rațiune a instaurării socialismului în România a fost împărtășită și de alți membri ai societății *Junimea*, transformându-se într-o idee ce se bucura de largă circulație în cercul lor. Peste câțiva ani avea să constituie unul din obiectivele polemicii Maiorescu-Gherea, prilejuindu-i, din nou, celui din urmă, intervenții în presă, menite să clarifice problema particularităților progresului social la noi și pe cea a inevitabilității instaurării socialismului în România ca o etapă firească, necesară a dezvoltării ei istorice.

În 1892, Titu Maiorescu ținea la Ploiești o conferință despre *Condițiile progresului omenirii* unde susținea două idei fundamentale, după opinia lui Gherea greșite și, totodată, dăunătoare : definirea progresului ca „realizarea mulțumirii sufletești a omului” și considerarea socialismului ca inadecvat specificului societății românești ce s-ar afla, chipurile, în „starea de copilărie”, în comparație cu Occidentul. Opinia lui Maiorescu că „un popor nu trebuie să progreseze prin salturi, ci lent, paș cu paș” nu este izolată, observă Gherea, ci „face parte din cele câteva formule teoretice întrebuintate de grupul junimist în critica dezvoltării noastre sociale de vreo treizeci de ani încoace” ; analiza, în vederea dovedirii netemeinicieii ei, se impunea îndeosebi în acel moment (1892) când junimismul avea nu numai o importanță culturală dar și politică¹⁷. După ce dovedește că definirea progresului ca realizare a mulțumirii sufletești a omului ar fi justificată numai pentru orînduirea socialistă, Gherea conchide într-un stil polemic de-a dreptul savuros, prin fixarea locului adversarului tocmai în rîndul celor pe care-i combătuse. „Deci, observă el, dacă d-l Maiorescu ține cu tot dinadinsul la formula d-sale, care exprimă o stare de lucruri mult mai frumoasă și mai morală decît *realitatea*, atunci locul d-sale ar fi între socialiști, țelul d-sale ar trebui să fie lupta pentru realizarea unei întocmiri sociale socialiste, în care formula dată de d-sa progresului va deveni în mare parte un adevăr”¹⁸.

În ceea ce privește al doilea aspect al polemicii, de fapt cel mai de seamă, Gherea nu consideră necesar să-i acorde mai mult de un capitol, pentru simplul motiv că, așa cum însuși precizează, replica fusese dată încă din 1886, în lucrarea *Ce vor socialiștii români?* Maiorescu, ca

și alți junimiști și contemporani ai săi, susținea că „În Europa occidentală socialismul are menirea lui ; ca produs al unor societăți culte, înaintate, al unor societăți ce se găsesc în starea de bărbăție, socialismul e de înțeles acolo, dar n-are ce căuta la noi, care ne găsim încă în stare de copilărie. La noi, în sfârșit, socialismul ar fi o plantă exotică”¹⁹. Socialismul modern, reafirmă Gherea, „e un product necesar al întregii vieți sociale moderne, e un product în primul rînd al progresului producțiunei economice și al măririi populației, densității ei, factorul al doilea fiind de altminteră deja rezultatul celui dintîi. Socialismul deci e o formă de conviețuire socială, o formă absolut necesară, o formă pe care într-un mod inevitabil o vor îmbrăca societățile moderne, în drumul lor evolutiv.

Și dacă e așa, dacă socialismul e o formă de conviețuire socială necesară, atunci el se va impune necesarmente și în țara românească, pentru că țara românească nu e despărțită printr-un zid chinezesc de Europa occidentală”²⁰. Nici burghezia, continuă Gherea, n-a avut la 1848 condițiile din Occident, și totuși orînduirea respectivă s-a instaurat la noi, societatea noastră sărind peste unele faze de dezvoltare generală ce le întîlnim în alte țări. Așa se va întîmpla și cu socialismul, căci va fi sprijinit de condițiile externe, adică de elementele necesare aflate în țările europene înaintate : „Socialismul se va impune în țara noastră ca și burghezismul, ori chiar mai ușor, pentru că, deși n-are absolut aceleași condițiuni favorabile, pentru dezvoltarea lui ca în Europa Occidentală, el are totuși condițiuni mai prielnice de cum a avut burghezismul liber la noi cînd cu introducerea lui, pentru că toată viața noastră socială modernă, chiar în interiorul țării noastre, lucrează pentru a curăți terenul socialismului și potrivnicii socialismului lucrează în aceeași direcție ca și prietenii.

Cînd clasele noastre dominante europenizează țara noastră, cînd ele lucrează pentru introducerea industriei, cînd introduc mașini în țară, cînd formează bănci de credit, cînd proletarizează țărănimea noastră etc., ele lucrează pentru a pregăti terenul socialismului ; iar socialiștii convinși introduc numai factorul conștiinței, luminează și explică ceea ce se petrece în viață și organizează acele forțe

pe care însăși viața contemporană le formează, înșiși potrivnicii socialismului le pregătesc.

Așadar, potrivnicii socialismului, chiar pornind de la interesele lor egoiste, lucrează pentru socialism, ca și socialiștii, pornind de la simțăminte generoase și de la priceperea clară a evoluțiunii sociale moderne²¹. Condițiile sociale existente la noi pentru „socialismul român“, sînt „nu mai puțin prielnice“ decît au fost cele de la instaurarea orînduirii burgheze, dar chiar mai favorabile. Astfel stînd lucrurile, repetarea de către Maiorescu a eunoscutului refren „socialismul e un product străin, o plantă exotică“, nu poate să-i apară lui Gherea decît ca un gest cu atît mai regretabil, cu cît vine acum din partea unei personalități de valoare sa intelectuală. Dar acest mod de argumentare al lui Titu Maiorescu nu este singular, incidental, ci se situează în contextul general al activității sale publicistice cu caracter polemic, defectuoasă din punctul de vedere al demonstrației și lipsită de fapte care să o susțină. Este, cu alte cuvinte, un mod de a combate socialismul ce se integrează, după propria expresie a lui Gherea, într-o „sistemă întregă de argumentare“ întrebuintat pe parcursul întregii conferințe și constă în faptul că punctul de plecare nu-l constituie analiza fenomenelor sociale, ci „niște fraze generale“, „definițiuni vagi și contestabile, care pot fi întinse în toate direcțiile“, permițînd formularea oricăror concluziuni²².

Dar atacurile lui Titu Maiorescu împotriva socialismului teoretic n-au fost abandonate nici după această serioasă punere la punct de către Gherea. Au căpătat, în schimb, forme noi, recurgîndu-se, de fapt, la procedeul lui Missir ce-l combătuse pe Marx cu texte din Dühring. Astfel, în 1893, *Convorbirile literare* publică studiul lui Herbert Spencer *În contra socialismului*, a cărui traducere o semna Maiorescu însuși. Dacă ținem seama de confruntarea ce a avut loc în anul precedent și de convingătoarea argumentare aparținînd lui Gherea, atunci sîntem îndreptățiți să considerăm că prin Spencer criticul junimist intenționase să răspundă tezelor prilejuite de conferința sa rostită la Ploiești. Tactica preconizată nu era greu de descoperit: eficiența replicii indirecte devenea cu atît mai mare cu cît argumentele veneau din partea unui teoretician adesea citat chiar de Gherea, dar în legătură cu opi-

niile estetice ale acestuia. Într-adevăr, Spencer s-a distins, în parte, înaintea lui Taine, ca exponent al pozitivismului estetic, iar C. D. Gherea l-a invocat cu multe opinii ce și le-a însușit în demonstrațiile sale consacrate relației etic-estetic. Citarea lui a revenit adesea chiar în articole esențiale prilejuite de polemica cu junimiștii, cum ar fi *Personalitatea și morala în artă*. Sperînd ca prin studiul antisocialist aparținînd lui Spencer să poată evita o nouă replică a lui C. D. Gherea, Maiorescu neglijase, totuși, ansamblul atitudinii criticului socialist, în manifestările căreia apăruseră adesea critici severe, sistematice, tocmai la adresa ideilor antisocialiste profesate de această personalitate europeană plină de contradicții. Așa, de pildă, încă cu nouă ani în urmă, în 1884, îl combătuse în studiul *Robia și socialismul* din *Revista socială*, conceput și ca un răspuns dat lui Spencer pentru articolul său *Robia viitoare*, unde socialismul era prezentat ca nefiind altceva decît o viitoare sclavie, din cauza naționalizărilor ce vor duce la socialismul de stat²³. În același scop al combaterii socialismului cu argumente externe, *Convorbirile literare* de la 1 decembrie 1895 aveau să publice sub semnătura lui Gr. Tăușan *Garofolo contra socialismului*, prefata acestuia la traducerea în limba franceză a lucrării sale *La superstizione socialista*. Dar gruparea junimistă își pregătise deja noi forțe ce urmau să se angajeze în luptă. Chiar în anul 1892, unul dintre eleviieminenți ai lui Titu Maiorescu, Mihail Dragomirescu, își susținea teza de licență la București, cu un subiect ce dovedea preocupări mai vechi, stimulate, poate chiar sugerate, de profesorul său : *Relațiunea dintre premisele și ultimele concluziuni ale filozofiei lui Herbert Spencer*. Partea I (Expozițiune).

Este interesant de semnalat faptul că desfășurarea polemicii cu privire la socialismul teoretic urmează o tactică și o cronologie foarte mult apropiate de cele adoptate cu ocazia polemicii literare. În felul acesta vom observa că sistarea confruntării directe dintre Maiorescu și Gherea are loc tot în anul 1892. De asemenea, continuarea ei este lăsată tot pe seama elevilor săi — alții decît cei desemnați pentru bătălia estetică și literară. Unul dintre cei mai reprezentativi este Simion Mehedinți al cărui studiu despre *Concepția materialistă a istoriei după d-l C. Dobrogeanu-Gherea*, publicat în *Convorbirile literare* din 1895,

își propunea să polemizeze cu ideile gheriste din lucrarea *Conceptia materialistă a istoriei*. Lui Simion Mehedinți i se recomandă de către Evolceanu, în calitate de membru al redacției *Convorbirilor literare*, să adopte o tactică similară celei folosite de Dragomirescu și Negulescu în polemica estetică, renunțând la confruntarea directă cu Gherea și atacând izvoarele lui bibliografice. În acest spirit i se propunea lectura operelor lui Marx, Engels și Loria cuprinzând probleme ale materialismului economic care devenise atunci de mare actualitate²⁴.

Studiul lui Simion Mehedinți s-a discutat la cenaclul *Junimii* în prezența lui Maiorescu, acordându-i-se importanță deosebită în polemica cu Gherea, deoarece Maiorescu îi declara că „A fost una dintre cele mai animate ședințe”²⁵ ce a petrecut-o cu discutarea articolului său, iar lectura lui din *Convorbiri literare* îi zmulgea lui Petru P. Negulescu exclamația „e minunat” și aprecierea că ar fi o „a dracului execuție” a adversarului²⁶. Analiza minuțioasă a articolului scoate însă la iveală limite ce nu justifică elogiile din partea junimiștilor. Tonul este cel ironic, expunerea abundă în banalități prezentate cu un supărător aer de superioritate. Așa procedează, bunăoară, când își propune să dea replica la concepția marxistă, prezentată de Gherea, despre apariția claselor sociale în urma diferențierilor sociale cauzate de creșterea mijloacelor materiale : „Cît timp autorul n-a precizat ce înțelege printr-o anumită bogăție (nu se vorbește misterios în știință) și, mai departe, n-a arătat sub ce formă de cauzalitate o aglomerație de oameni în fața unei grămezi de hrană (banane, orez...) se desparte în clase, rămîne la d-sa complet nelămurit tocmai punctul esențial al problemei, adică dacă averea a produs clasele este alta cauza care a produs și a făcut posibilă existența lor și mai înainte de adunarea unei averi considerabile”²⁷. El respinge teoria marxistă a claselor sociale, căreia îi opune pe cea a selecției naturale, iar teza despre rolul determinant al factorului economic în planul vieții sociale e pusă față în față, spre a o amenda, cu cea a factorilor multipli ; teza marxistă despre istoria omenirii ca istorie a luptei de clasă este calificată ca produs al „logicei sumare”. Articolul a fost calificat de Z. Ornea drept „pueril în înțelegere, în demonstrații și argumente”, autorul fiind „destul de diletant în materie”²⁸. Așadar, chiar dacă autorul va fi ținut

seama de recomandarea lui Negulescu să consulte direct izvoarele lui Gherea (Marx, Engels) rezultatul final nu s-a modificat esențial. Se constată, într-adevăr, în a doua fază a polemicii Maiorescu — Gherea, un anumit efort de cunoaștere a ideilor socialiste direct din opera creatorilor lor și mai puțin prin intermediari, dar ea rămâne la un nivel superficial, dictat, probabil, și de necesitatea urgenței replicilor și de predominarea interesului față de adoptarea unui stil care să-i discrediteze pe socialiștii români. În domeniul teoriei socialismului polemica n-a mai căpătat, din partea junimiștilor, aspectul unei dezbateri la obiect care, dacă nu era menită să contribuie la îmbogățirea ideatică, cel puțin devenea un prilej de răspîndire a unor teze științifice, argumentate riguros și dezbătute la nivelul pretențiilor științifice minime.

Fără îndoială că atît în cazul lui Titu Maiorescu, cît și al principalilor reprezentanți ai *Junimii* este vorba despre prezența unor convingeri antisocialiste, indiferent de sursa provenienței lor, de înțelegerea eronată a unor idei, datorită receptării lor nu din surse directe, ci prin intermediul prelucrătorilor. În schimb, ostilitatea față de socialismul teoretic n-a fost obligatoriu, întotdeauna, însoțită și de o atitudine dușmănoasă față de mișcarea muncitorească și socialistă din țara noastră. Chiar și în momente de pronunțare a unor declarații parlamentare aspre, categorice împotriva socialiștilor, cînd amenințările ministeriabililor junimiști păreau să fie neapărat urmate de măsuri represive, n-au lipsit clipele de ezitare și amîinare, uneori cu rezultate favorabile, atît de importante pentru fruntașii socialiști, cum a fost cazul cunoscut al lui C. Dobrogeanu-Gherea. Nici interesele politice directe ale grupării junimiste n-au cerut întotdeauna o concordanță perfectă între declarațiile publice și măsurile de realizare efectivă a lor. Există suficiente asemenea exemple de menținere a declarațiilor doar la faza unor proiecte de înfăptuire. Se știe, de pildă, că întotdeauna i-a deranjat pe politicienii junimiști adeziunea în continuă creștere a tineretului studios, a dascălimii și profesorilor la mișcarea socialistă din România. Astfel stînd lucrurile, niciodată n-a mai apărut ca o surpriză preocuparea lor de a opri ceea ce în mod frecvent numeau „lățirea socialismului”. Amintim, între altele, faptul că în martie 1881 au avut loc la Iași incidente prilejuite de organizarea de către socia-

liști a sărbătoririi unui deceniu de la proclamarea Comunei din Paris. Intenția, rămasă doar la acest nivel din cauza arestării organizatorilor și a expulzărilor sau a exmatriculărilor din Universitate, a prilejuit o largă dezbatere în Parlamentul țării. La 13 martie 1881, în discursul intitulat *Contra încurajării tulburătorilor*, Titu Maiorescu a interpellat guvernul în legătură cu evenimentul amintit, calificând ideologia propovăduită de socialiști, ca și starea de spirit ce s-a creat ca „foarte primejdioasă, pentru că este otrăvitoare pentru spiritul public și mai ales pentru tinere”²⁹. În textul discursului tipărit îi amintea între „tulburători” pe dr. Russel și Constantin Mille. Politicianul Maiorescu cerea guvernului să răspundă „dacă a luat sau gîndește să ia măsurile necesare prin care să se stîrpească acea credință din spiritul public și din contră să se știe bine că orice încercare revoluționară va fi pedepsită”³⁰. Șeful grupării politice junimiste, Petre Carp, își manifesta îngrijorarea, tot atunci, pentru că „suntem bîntuiți de o boală socială pe care trebuie s-o lecuim” și propunea realizarea unității forțelor claselor dominante, impusă de necesitatea de a arăta „că în momentele cele grave țara întreagă, conservator și liberal, și-au făcut datoria”³¹.

Cînd a venit la putere primul guvern junimist, a întreprins unele măsuri cu scopul să împiedice răspîndirea influenței socialiștilor. Profesorii și învățătorii socialiști din Moldova au fost învinuiți pentru faptul de a fi sprijinit cu propaganda lor la sate izbucnirea răscoalelor din 1888. La interpellarea din Senat, ministrul cultelor și al instrucțiunii, Titu Maiorescu, făcea următoarea declarație: „Agitațiuni socialiste cari din domeniul unei concepțiuni, unei argumentări teoretice, unui ideal de stat, pentru care este liber oricine să și-l formeze, ar trece la o manifestare practică care violează legile și regulile de stat stabilite, nu se pot tolera... În ceea ce mă privește nu voi tolera cît voi sta pe această bancă nici o agitare socialistă”. Promitea îndepărtarea de la catedră a profesorului suplinitor D. A. Teodoru, pentru că „a luat petițiuni scrise de socialiști pentru țărani, tipărite în formular, pentru a cere pămînt, și a adunat în sărbători țărani dinprejur la sine și le-a spus cum să agite pentru obținerea de pămînt. Și un fapt care pentru mine este deosebit de grav, se mai zice

că acest profesor întrebuințează școlarii săi din gimnaziu pentru lățirea acestei propagande”³².

Despre ceea ce a întreprins, sau intenționa să întreprindă ministrul Maiorescu împotriva cadrelor didactice dovedite a fi devenit propagatoare ale ideilor socialiste aflăm suficiente detalii dintr-o scrisoare către I. D. Melik³³. Avertismentul categoric e formulat încă de la început : „Știi că sîntem amîndoi îngrijorați de lățirea mișcării socialiste și că trebuie să o înfrîmăm printre învățători”. Scrisoarea precede discursul la care ne-am referit și dezvăluie în același timp influența exercitată asupra lui Maiorescu și de alți deputați : „Toți oamenii cu minte din Cameră mă îndeamnă la măsuri contra socialiștilor, vreau să fac o declarație energică contra lor în Cameră.” Reproșul formulat în legătură cu ideea lui Melik de a-i reintegra pe dascăli socialiști destituiți este expresia intoleranței categorice față de atitudinile îngăduitoare ce s-ar fi putut manifesta din partea unor oameni ai învățămîntului aparținători grupării politice junimiste : „Și tu, amicul nostru și om de comună înțelegere cu mine, să propui reintegrarea lor ? Voiam să evit un asemenea raport al tău”. Măsurile propuse au un caracter foarte sever și dovedesc hotărîrea fermă a ministrului de a nu precupeți nimic pentru atingerea țelului fixat :

a) Schimbarea revizorului Chiriță care „nu a raportat nimic, nu a luat nici o măsură contra numeroșilor socialiști-învățători din țară.

Pe cine propui revizor la Iași-Vaslui, om energic, aprig contra socialiștilor și cu minte ? La nevoie îi pot spori salariul. Trebuie să știe orice învățător în mod neîndoios că este dat afară dacă face socialism.”

Cu deosebire îl îngrijorează prezența socialismului la Școala normală superioară, solicitînd opinia amicilor și sugerînd însuși cîteva măsuri categorice :

„Ce măsuri propui (vorbește cu toți amicii) în contra socialismului din Școala Normală superioară ? Să imputinez locurile acolo ? să o desființez ? să numesc alți repetitori ? ...

Știi (din scrisoarea prinsă de la Nădejde și cetită în Cameră), că normaliștii superiori din Iași au făcut agitări socialiste prin Dorohoi. Acolo trebuie un om sigur și cu minte ca revizor.

f) Cum e Meissner și de ce ies învățătorii lui normaliști socialiști? Să-l schimb, sau vorbești tu cu el întâi și vezi ce impresie îți face cu socialismul?”

Finalul scrisorii relevă o teamă reală de izbucnirea unei răscoale și de influența mare ce dascălii socialiști o au asupra țăranilor :

„E teamă de o răscoală la primăvară și trebuie prevenită, cit putem noi din partea învățătorilor.

Cum vezi, e vorba de o chestie foarte serioasă, la care trebuie să lucrăm în diferite puncte și în mod sistematic. Chibzuieste-te și cu amici siguri și propune-mi toate ce le credeți nimerite.”

Numai parțial ministrul Maiorescu și-a respectat promisiunile, căci doar unii dintre intelectualii socialiști au rămas fără posturi în învățământ, în urma adoptării de măsuri ce-i reveneau lui, iar nu altora. A făcut, totuși, o excepție de la regula de a nu-i tolera pe socialiști : în cazul lui C. Dobrogeanu-Gherea. După o audiență a criticului socialist la ministrul Maiorescu, acesta nu numai că a împiedicat expulzarea sa ca evreu neîmpămintenit, dar, în 1890, cu dispensă de stagiul, datorită acordului obținut din partea guvernului junimist, a lui Maiorescu îndeosebi, Gherea obține cetățenia română. După opt ani, Duiliu Zamfirescu îi va aminti despre acest gest deosebit : „Îmi aduc aminte numai că Dvs. ați sprijinit pe Gherea, în Cameră, la indigenat, — ceea ce mi s-a părut foarte frumos”³⁴. Concesia făcută n-a rămas fără recunoștința cuvenită din partea lui Gherea ; la editarea în volum a articolului *Cătră domnul Maiorescu* a eliminat, după cum s-a văzut, acel pasaj introductiv în legătură cu care obiectase ministrul cu ocazia audienței.

Gestul lui Maiorescu este însă dovada abilității, a tactului cu care a știut să evite niște atacuri care în mod cert s-ar fi produs dacă ar fi procedat alt fel și i s-ar fi reproșat represaliile împotriva unui adversar literar. Maiorescu a rămas și în continuare un adversar al socialismului, socotindu-l inadecvat condițiilor țării noastre și nu i-a absolvit pe socialiști de învinuirea că ei ar provoca, prin propagandă, mișcările țărănești. Îndeosebi în 1907 a revenit asupra ideii, ignorând voit cauzele economico-sociale ale răscoalelor și atribuind evenimentul doar propagandei socialiste la sate. În prefața la *Istoria contemporană a României* a menționat tocmai acest fapt, considerându-l ca o

vină a socialiștilor, fără drept de apel : „Autorul acestor rînduri a atras de la început, printr-o interpelare în Senat, luarea aminte a oamenilor politici asupra gravității acestui compromis (alianța dintre liberali și socialiști la alegerile comunale din Iași în noiembrie 1893) în care vede și astăzi una dintre cauzele răscoalelor țărănești izbucnite în primăvara anului 1907 ale căror premergătoare au fost mișcările ațitate în cîteva districte din Muntenia prin cluburile socialiste de la sate imediat după alegerile de la noiembrie 1898“³⁵.

Rezervele de fond față de socialismul teoretic și dezaprobarea oricăror acțiuni politice ale mișcării socialiste din țara noastră au rămas fără efect direct asupra dezbatelor estetice și literare, dar nu și fără unele implicații în concepție și, poate mai mult decît orice, în stilul și modul desfășurării polemicii.

CONCEPTUL DE CRITICĂ ȘI METODOLOGIA CRITICII

Conceperea de către C. Dobrogeanu-Gherea a polemicii sale cu Titu Maiorescu ca o dezbatere despre critică și artă în general pornind de la pretextul oferit de criticul junimist a determinat modul specific al discuției, cu totul diferit de ceea ce cititorul era obișnuit să urmărească în astfel de confruntări. În articolele sale polemice de bază Gherea nu răspunde punct cu punct, cronologic, numai unuia sau altuia dintre studiile adversarului, ci se referă inițial la două deodată, iar în 1887 reia discuția despre cel la care se referise și în 1886. În felul acesta, polemica își pierde într-o anumită măsură istoricitatea, în sensul că prezentarea strict cronologică nu mai e necesară; câtă vreme se limitează doar la confruntarea cu Titu Maiorescu, ea poate fi mai degrabă și mai adecvat înfățișată ca dezbatere a unor teze, idei și opinii, indiferent de ordinea în care au fost expuse iar uneori solicitând categoric chiar și o inversare a ei. Aici își află justificarea faptul că am situat la începutul polemicii capitolul despre conceptul de critică și metodologia criticii, deși referirile speciale ale lui Gherea la acestea apar în cel de al doilea articol polemic — *Asupra criticei*. Contribuțiile celor doi critici la definirea conceptului de *critică literară* și la stabilirea *metodologiei* acesteia sînt comparabile, datorită ponderii, însemnătății lor în epocă, dar ar fi greșit să construim această comparație cu scopul de a susține primatul unuia sau al altuia. Mult mai importantă ni se pare a fi evidențierea specificului fiecărei contribuții și, cu deosebire, a elementelor comune care fără îndoială că există și au făcut posibilă reunirea lor în sisteme critice ulterioare ce s-au bucurat de un real prestigiu, cum a fost cel al lui Garabet Ibrăileanu. Cronologic vorbind, lui Vladimir Streinu îi revine meritul de a fi trasat noi contururi ale personalității criticului Maiorescu, sugerate de elementele

obiective și ocolind cu prudență schemele impuse de prestigiul lui Eugen Lovinescu. Vladimir Streinu pornea de la constatarea că meritul de întemeietor al criticii literare i-a fost recunoscut adesea lui Titu Maiorescu numai cu rezerve, insistându-se exagerat asupra contribuțiilor sale în calitate de critic cultural, mult mai întinse, ca volum, în comparație cu cele ce aparțin cu strictețe criticii literare. Dar nu volumul hotărăște valoarea, iar în cele din urmă nici măcar puținătatea criticii literare datorată lui T. Maiorescu n-a depins de el, ci de cantitatea valorică a literaturii noastre din epoca respectivă : „Ce e drept, critică strict literară a făcut destul de puțină — observă Vladimir Streinu. Și, constatând aceasta, adică luind lucrurile statistic, se înțelege că încheierea se formulează singură : a fost critic cultural, n-a fost critic literar.

Curioasă judecată ! Căci, la dreptul vorbind, puținul lui într-ale criticii strict literare este însuși puținul literaturii noastre pînă la 1900. Cîtă scădere, de altă parte, ar fi suferit opera și însemnătatea acțiunii lui dacă el ar fi înțeles să se mărginească la comentarea exclusivă a literaturii propriu-zisă ! Căci a fi critic literar e mai ușor lucru și mai fără importanță decît a fi critic cultural în înțeles maiorescian¹. Dar, în loc de a discuta despre Maiorescu — critic cultural sau Maiorescu — critic literar e mai util să privim concepția sa critică în general. Tot lui Vladimir Streinu îi datorăm sugestia de a-l considera pe Titu Maiorescu ca întemeietor al unei direcții critice „în cadrul culturii noastre întregi“, iar nu numai al criticii literare. Analizînd cu atenție structura oricăreia dintre scrierile lui se poate observa că, în cele din urmă, în cadrul fiecăreia activitatea literară e apreciată numai „în funcția ei culturală“². Atît activitatea literară cît și cea culturală, atît știința cît și arta, deși apar disociate, Maiorescu le consideră întotdeauna împreună „ca părți deosebite dar organice, ale spiritului public“. Acest fel de a privi laolaltă toate manifestările spiritului public atestă preocuparea criticului de a asigura progresul spiritului public, al societății noastre. În felul acesta poate fi justificată prezența unor considerații științifice și politice laolaltă cu cele literare. Întrebările dacă „va avea România un viitor ? Se mai află în poporul ei destulă putere primitivă pentru a ridica și a purta sarcina culturii ?“, deși nu aparțin criticii estetice, dovedesc, totuși, că însăși „cre-

dința estetică“ a lui Maiorescu, care fără îndoială că exista, venea „din concepția unui ideal superior de educație publică, depășind gustul diletantic“. Critica lui culturală avea în vedere tocmai această sarcină a educării spiritului public. Există numeroase texte maioresciene care-i oferă lui Vladimir Streinu posibilitatea definirii relației dintre critica estetică și cea culturală, cu deosebire de cele ce pot fi recoltate din studiul *Dirrecția nouă în poezia și proza română*. Ele îndreptățesc concluzia că obiectivul criticii maioresciene fiind „promovarea mentalității obștei la starea de garanție a viitorului țării“, se poate afirma că „Maiorescu a făcut cea mai înaltă politică a culturii românești : politica progresului național“³.

Pentru Maiorescu, critica are un rol social bine definit, așa cum lesne se poate constata din cuprinsul articolelor *Observări polemice* și *Răspunsurile Revistei Contemporane*. Critica culturală se referă aci la politică, știință și artă ca elemente componente ale culturii. Menirea criticii ar consta în fixarea pentru spiritul colectiv a unor norme de conduită bazate pe ideile de bine, adevăr și frumos. Cum literatura este concepută și ea ca o activitate ce interesează direct „organizația socială“, critica dobândește la rîndul ei rolul denumit de Vladimir Streinu ca un „rol social de supraveghere“.

Relația dintre cultură și literatură pe de o parte, iar pe de alta dintre critica culturală și cea literară, în gîndirea lui Maiorescu, a fost aprofundată ulterior de Tudor Vianu. Potrivit opiniei sale, există o relație bine definită între cultură și literatură în concepția lui Titu Maiorescu, iar aceasta determină, la rîndul ei, pe cea dintre critica culturală și cea literară. Apropierea lui Maiorescu de fenomenul literar, cel puțin în primele lui studii, observă T. Vianu ca și Vladimir Streinu, se făcea cu interesul cuvenit literaturii „ca o parte importantă a culturii unui popor“. De vreme ce literatura e văzută ca element de bază care intră în componența culturii naționale, atunci și limitele acestei literaturi provin din limitele culturii timpului, sau, cum spune T. Vianu, „defectele pe care el le combate în producția literară provin din neajunsurile culturale ale timpului“. Atunci, în chip firesc, trebuie să considerăm și critica literară ca aflîndu-se în aceeași relație cu cea culturală, după cum literatura se găsește în relație directă cu cultura poporului nostru. „Cenzura literară“

instituită de Maiorescu prin critica literară practică de el se înscrie în planul general de ridicare a nivelului cultural⁴ ce constituia unul din dezideratele principale ale criticului Maiorescu. Critica sa literară împreună cu cea culturală (prin care înțelegea critica științifică, filologică, didactică, publicistică, teatrală etc.) deschidea o epocă nouă în cultura și literatura română.

Cercetările mai noi dezvoltă ideea integrării criticii literare în cea culturală ca un element necesar înțelegerii politicii culturale maioresciene, la care se referise cândva Vladimir Streinu. În acest context se situează preocupările lui Florin Mihăilescu prilejuite de istoricul conceptului de critică literară în România. De data aceasta delimitările duc la o mai mare precizie și claritate, beneficiind, firește, de numeroase sondaje în concepția culturală a lui Maiorescu, întâlnite într-un număr important de lucrări recente. Criticul amintit înscrie critica literară maioresciană în contextul acelei prea cunoscute teorii a formelor fără fond. După opinia sa, conceptul de critică literară la Titu Maiorescu stă în legătură directă cu critica ce a rezervat-o formelor fără fond; adică, am spune noi, conceptul de critică literară derivă din cel al criticii culturale sau, mai exact, critica literară se înscrie în contextul celei culturale axată pe combaterea formelor fără fond. „Convingerea fundamentală a lui Maiorescu — scrie criticul amintit — de la care se reclamă întreaga sa acțiune critică, este tocmai aceea că dezvoltarea civilizației și culturii române a început pe o bază greșită, de la o premisă falsă”⁵.

Dar justificarea criticii maioresciene nu o aflăm atât în constatarea existenței împrumuturilor de forme inadecvate de civilizație, cât mai ales în lipsa conștiinței publice că e necesar ca formele respective să aibă un fundament real. El i-a combătut pe cei care „își cred ușoară sarcina de a așeza gîntea română pe bazele civilizației și mulți din ei sînt chiar încredințați că această așezare este aproape de a fi terminată. Avem de toate cu îmbelșugare, își închipuiesc ei; și cînd îi întrebi de literatură, îți citează cifra coalelor înegrite pe fiecare an cu litere române și numărul tipografiilor din București; cînd le vorbești de știință, îți arată societățile mai mult sau mai puțin academice și programele discursurilor ținute asupra problemelor celor mai grele ale inteligenței omenești; dacă te

interesezi de arta frumoasă, te duc în muzee, în pinacoteci, îți arată expozițiunea artiștilor în Viață și se laudă cu numărul pinzelor spânzurate pe perete ; și dacă, în fine, te îndoiești de libertate, îți prezintă hîrtia pe care e tipărită Constituțiunea română și îți cetesc discursurile și circulațiile ultimului ministru care s-a întîmplat să fie la putere“⁶.

Înainte de orice, Titu Maiorescu a trebuit să justifice necesitatea unei critici culturale dar nu de negare ci restrictive, căci soluția propusă de el va fi limitarea importului de noi forme de civilizație și cultură occidentală pînă la ridicarea fondului la nivelul celor existente. În chip firesc și principiile criticii literare restrictive aveau să derive din cele ale criticii culturale.

Datorită condițiilor de pionierat, dar și fiindcă ne lipsea o tradiție reală a acțiunii criticii concrete, concepția lui Titu Maiorescu asupra criticii s-a caracterizat prin incertitudine. Dedicîndu-se criticii generale, el n-a rămas străin de critica estetică⁷ încă din perioada începuturilor sale. Prima referire la critica estetică apare deja din studiul *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, unde scrie la finalul capitolului despre *Condițiunea materială a poeziei* : „O dată această condițiune împlinită, începe tărîmul artelor, posibilitatea frumosului, *critica estetică*, (subl. ns. V. V.) și de aci înainte vin apoi cerințele artistice... După măsura acestor cerințe se dovedește apoi adevăratul poet, și se deosebește chiar și în privința cuvintelor literatura clasică de literatura decadenței. Dar, după cum am văzut, de aceste considerări mai înalte nu s-a tratat în paginile precedente, și nici nu credem oportun a se trata în literatura noastră, prea tînăra încă pentru o estetică mai rafinată“⁷. La sfîrșitul celui de al doilea capitol al studiului amintit, Titu Maiorescu face și următorul pas important, căci referirea la eficiența normelor estetice constituie un prilej pentru definirea profilului criticii estetice, raportată, firește, la necesitățile literare ale momentului marcat de anul 1867 : „Scopul lor nu este și nu poate fi de a produce poeți ; nicideată estetica nu a creat frumosul, precum nicideată logica nu a creat adevărul. Dar scopul lor este de a ne feri de mediocritățile care, fără nici o chemare interioară, pretind a fi poeți, și acest scop îl poate ajunge estetica. Căci asemenea discipline au două mari foloase :

Ele îndeamnă întâi pe acela care are talentul înnăscut, să se perfecționeze în arta sa, deșteptându-i atenția asupra multor particularități importante, pe care le-ar fi trecut cu vederea.

Ele contribuie, al doilea, să dea publicului o măsură mai sigură pentru a deosebi adevărul de eroare și frumusețea de urît⁸.

În felul acesta, întreprinzând încă din 1867 un studiu estetic al poeziei noastre, Maiorescu implica estetica în critica literară; totodată, critica literară era privită ca o disciplină normativă ce se întemeia pe principii estetice și servea necesitățile practice ale dezvoltării culturii noastre. În concepția sa, bazele criticii literare le constituie știința și adevărul⁹, dându-i totodată publicului posibilitatea de a deosebi valoarea de nonvaloare.

Ulterior, în articolul *Observări polemice*, revine asupra ideii că e necesară o critică menită să impună criteriul estetic în aprecierea operelor artistice. În această perioadă a începuturilor el își definește critica drept o „sinteză generală în atac”, îndeplinind rolul de îndrumare și apărând adevărul: „Ușoară sau nu, critica a fost și va rămâne o lucrare necesară în viața publică a unui popor. Înțelegerea răului este o parte a îndreptării.” Desigur că el se referea atunci deopotrivă la critica literară și la cea culturală. O definire a criticii normative întâlnim în articolul *Răspunsurile Revistei Contemporane*, cu referire, bineînțeles, iarăși la critica culturală și literară: „De la sine nu se îndreptează nimic în capetele unei generațiuni; căci orice cultură este rezultatul unei lucrări încordate a inteligenței libere, și datoria de a afla adevărul și de a combate eroarea se impune fără șovăire fiecărui om care nu se mulțumește cu existența sa privată de toate zilele, ci mai are o coardă în sine, ce răsună la fericirea și la nefericirea națiunii din care s-a născut.”

Pentru cunoașterea gândirii critice maioresciene studiul din 1872 despre *Direcția nouă în poezia și proza română* constituie unul din principalele izvoare, marcând o etapă nouă în evoluția ei. Și atunci acțiunea sa critică pornea din convingerea că există în viața literară românească o stare anormală ce poate fi corectată pe două căi: prin arătarea anomaliilor și prin încurajarea producțiilor literare autentice. Noua direcție conține, în definiția sa, elementele de bază ce dau speranța unei dezvoltări normale

în viitor ; totodată, prin antiteză, pot fi schițate și caracteristicile direcției vechi : „Noua direcție, în deosebire de cea veche și căzută, se caracterizează prin simțămînt natural, prin adevăr, prin înțelegerea ideilor, ce omenirea întreagă le datorește civilizației apusene și totodată prin păstrarea și chiar accentuarea elementului național“¹⁰. Numai raportarea la aceste criterii justifică aprecierea operelor lui Alecsandri și Eminescu ; ele funcționează, însă, și atunci cînd referirea se face la scriitori mărunți, ca Șerbănescu, Bodnărescu, Matilda Cugler. Despre valoarea reală a acestora din urmă nu se poate vorbi decît prin raportare la un element specific criticii istorice, și anume luîndu-se în considerație „mijlocul literar în care le aflăm“ — cu alte cuvinte, starea generală a literaturii noastre abia pornită pe drumul cel bun. O caracterizare a mediului literar contemporan conține în sine, de fapt, și o apreciere valorică, criticul aplicînd de data aceasta metoda criticii restrictive, căci reține unele valori, iar nu pe a celei de negare. El reia acum idei și observații formulate deja în celelalte articole anterioare pe care le-am mai citat : „Intenții politice, afectări sentimentale, limbă forțată, expresii crude sunt încă la ordinea zilei pentru majoritatea scriitorilor noștri de poezii, și sperăm că generația viitoare își va explica cu greu cum cu o formă așa de puțin plăcută și cu un bagaj așa de ușor de idei au îndrăznit atîția contemporani ai noștri să se introducă în literatură. Să nu mai vorbim despre dd. Aricescu, Tăutu, Hasdeu, Bolliac ... etc. Despre aceștia s-a vorbit destul în singura revistă critică ce a avut-o România, în *Convorbiri literare*“¹¹. Textul citat la urmă a fost redactat în spiritul anterior al criticii de negare, profesată cu deosebire în *Observări polemice, Răspunsurile Revistei Contemporane, În contra direcției de azi în cultura română*. Dar viziunea critică de ansamblu din *Direcția nouă în poezia și proza română* este cea specifică criticii de afirmare, cu referire specială la M. Eminescu. De aceea observațiile despre neajunsurile ce persistă încă în literatura contemporană nu se raportează decît la scriitorii mărunți dar valoroși, totuși, căci laolaltă se situează deasupra direcției vechi. Altfel spus, în contextul general al criticii de afirmare se practică și o critică restrictivă, destinată unor tendințe greșite ce persistă încă, dar totodată menită să desemneze și forțele ce s-ar putea opune răului. O asemenea critică,

cea restrictivă, se revendică din primul studiu de critică maioresciană, *O cercetare critică asupra poeziei române la 1867*, unde, alături de poeziile respinse, criticul cita și exemple bune, recoltate îndeosebi din tezaurul literaturii populare, din lirica lui Alecsandri și, uneori, a lui Bolintineanu. Dar adevăratul început al afirmării criticii restrictive, când cea de negare e aproape abandonată, este marcat de anul 1872, al *Direcției noi în poezia și proza română*. Făgașul nou pe care pornise deja literatura noastră, existența unor opere de prestigiu datorate acelor scriitori cei socotea reprezentanții direcției noi, în frunte cu Alecsandri și Eminescu, permiteau renunțarea la critica de negare, al cărei loc îl luase cea restrictivă și, treptat, cea de afirmare. Critica restrictivă avea menirea, la 1872, să stăvilească încercările celor nechemăți de a pătrunde în literatura română. Dar menirea criticii generale restrictive nu se limita numai la depistarea nonvalorilor și interzicerea accesului lor în literatură, ci mai trebuia, în același timp, să educe publicul spre a deveni el însuși apt de a respinge nonvalorile. Era o menire valabilă nu pentru toate țările ci numai în acelea unde, ca și la noi, nu se formase încă un public suficient educat, cu gust estetic, în măsură să nu accepte ceea ce nu constituie valoare autentică : „Altundeva societatea este destul de bine organizată pentru a se garanta în contra unor asemenea abnormități, respectul pentru public, respectul în care au știut să se ție jurnalele și curagioasa veghere a unei critice neobosite formează la suprafața vieții intelectuale o pătură destul de puternică pentru a apăsa și menține în întunericul ce li se cuvine acele produse stricătioase. La noi însă ele se răzlaşesc în toată voia și amenință a falsifica judecata publicului și a îneca lucrările cele bune”¹². Merită evidențiată convingerea criticului că de la acea dată, 1872, misiunea criticii literare de a forma un public apt să promoveze valorile reale și să le respingă pe cele ce constituiau doar false valori se situa în prim plan și rezulta din restructurarea gândirii sale critice, cu opțiunea clară pentru critica restrictivă. Aceasta trebuia să fie însă însoțită de critica de afirmare, corespunzătoare evoluției de atunci a literaturii noastre care beneficia deja de existența unor valori certe. Textul ce urmează este caracteristic pentru această fază a gândirii critice maioresciene, axată în egală măsură pe critica restrictivă și de afirmare :

„De aceea împotrivirea energică în contra direcției false arătate în aceste rînduri ne va părea totdeauna o datorie literară, și încercarea de a pune o stavilă în contra ei atît prin criticarea producerilor rele, cît și prin relevarea scrierilor mai bune, și de a produce un fel de presiune îndestulătoare a opiniei publice în contră-i, va trebui să fie repetită fără obosire și cu puteri unite, până cînd va izbuti — presupunînd că va izbuti vreodată”¹³. Practicînd critica generală (restrictivă și de afirmare) Titu Maiorescu o subordonează misiunii de a respinge nonvalorile, dar fără să piardă din vedere necesitatea afirmării celor autentice, cum dealtfel va dovedi în studiile sale ulterioare, începînd cu *Comediile d-lui I. L. Caragiale*.

Ideile de mai sus, pe care le-am extras din *Direcția nouă în poezia și proza română*, vor fi reluate în studiul din 1886 despre *Poeți și critici* care a declanșat polemica cu C. D. Gherea. Autorul însuși atrăgea atenția asupra acestui fapt, prin nota de la începutul articolului din 1886 : „Sunt de-abia 14 ani (acum sunt 36 — în 1908 — n.n. V.V.) de cînd, prin cîteva articole sub numele *Direcția nouă în poezie și proză*, ne-am încercat să arătăm ce trebuie să se ceară de la o mișcare sănătoasă a literaturii române.” Evident, din ceea ce scrisese în *Direcția nouă* ... îl interesa cu deosebire orientarea dată atunci literaturii române, îndrumarea ei prin critica de afirmare și cea restrictivă. Studiul despre *Poeți și critici* reia, totodată, ideea speranței justificate, în 1872, că apariția în literatura română a unor scriitori și opere de valoare ce legitimează încrederea în succesul direcției noi, al destinelor ei, lasă să se întrevadă o evoluție literară firească. Bilanțul celor paisprezece ani de activitate literară, cîți s-au scurs din 1872 pînă în 1886, îi permite criticului să formuleze și unele idei cu privire la destinele criticii literare, ceea ce va constitui în cele din urmă punctul principal pentru atacurile ulterioare îndreptate împotriva ideilor sale despre critică, inaugurate de Gherea și continuate pînă nu demult cu puternice note de subiectivism ce au determinat neglijarea în întregime a ceea ce Maiorescu scrisese mai înainte cu privire la critica literară. De fapt, după cum se va vedea în continuare, Titu Maiorescu nu făcea altceva decît să declare încheiată misiunea criticii de negare, ceea ce susținuse indirect și în 1872, și să-i facă loc celei restrictive, practică, ce-i drept, numai în cazuri

excepționale, iar critica de afirmare și recunoaștere a valorilor să transmită o mare parte a sarcinilor ei pe seama valorilor autentice deja existente. Dar iată textul care a constituit obiectul polemicilor :

„În proporția creșterii acestei mișcări, scade trebuința unei critice generale. Din momentul în care se face mai bine, acest fapt însuși este sprijinul cel mai puternic al direcției adevărate, *Poeziile* lui Eminescu, *Pastelurile* și *Ostașii* lui Alecsandri vor curăți de la sine atmosfera estetică vițiată de Macedonski, Aricescu, Aron Densusianu etc., etc. *Cuvintele din bătrâni* ale d-lui Hasdeu sunt de la sine lovitura de moarte a dicționarului Laurian-Massim și a rătăcirilor filologice de la Tîrnave. Și așa mai departe.

Nu e vorbă, aprețierile critice izolate nu vor lipsi și nu vor trebui să lipsească niciodată dintr-o mișcare intelectuală... Dar aceste sunt lucrări de amănunte. Sinteza generală în atac, izbirea unui întreg curent periculos, o credem acum ștearsă de la ordinea zilei pentru părțile esențiale în literatura proprie și în știința teoretică. Rămîne încă la ordinea zilei în politică, dar de aceasta nu ne ocupăm aici.

Misiunea criticei — misiune, de altminteri, totdeauna modestă, dar nu fără importanță în modestia ei — ne pare a fi în momentul de față mai mult de a lărgi cercul activităților individuale, de a deștepta tinerimea încă prea amortită de picla trecutului și de a îmbărbăta spiritele spre lucrarea roditoare.

Este cu mult prea îngustă albia curentului celui nou ; în dreapta și în stînga trebuiesc desfundate alte șiroaie, care să întărească mișcarea principală, mișcarea însăși trebuie să pătrundă mult mai afund. Fără îndoială, rectificările, mai ales în materie de știință, nu vor putea lipsi uneori din o aprețiere a operelor celor mai bune ; fără îndoială, în mijlocul unei activități critice pentru răspîndirea lucrărilor sănătoase se va simți pe ici, pe colo și necesitatea unei loviri directe în contra nulităților, care se amestecă fără nici o chemare în ale literaturii : un energic «în laturi !» va trebui, dar, din cînd în cînd să fie rostit în orice mișcare intelectuală.

Însă de aci nu rezultă că ar fi bine să se piardă acum timpul cu o tendință critică în contra acelor care au meritul de a reprezenta astăzi însăși mișcarea cea bună în o parte esențială a ei¹⁴.

Este textul cel mai controversat din întreaga operă critică a lui Titu Maiorescu, oferind, prin formulările lui, posibilitatea unor interpretări variate, căci singura idee ce rămîne neclintită se referă la anularea de către literatura însăși a unui anumit gen de critică literară. Pornind de la replicile lui Gherea, Eugen Lovinescu aprecia că în 1886 Maiorescu „își limita singur activitatea pe care o numim *critică culturală*” iar el o numise *critică generală*. Desigur, atunci nu mai avea nici un rost numai critica culturală, „de principii generale”, „legată de începutul unei societăți și al unei culturi”, al epocii de tranziție, dar rămînea valabilă critica modernă pe care el n-a mai profesat-o¹⁵.

Dintre toate comentariile mai vechi ale textului împinșat reține cu deosebire atenția cel al lui Vladimir Streinu, prin unele idei ce au stat la baza studiilor cu caracter mai categoric de după aceea. Critica generală despre scăderea trebuinței căreia vorbește Maiorescu în *Poeți și critici*, observă Vladimir Streinu, se leagă istoric de faza copilăriei literaturii noastre. În realitate, criticul junimist se exprima destul de clar, căci, referindu-se la faza amintită, prescria încetarea doar a pedagogiei critice. E greu de stabilit dacă Maiorescu limita astfel întregul rost al criticii doar la „pedagogia critică” iar necesitatea judecării literaturii considerînd că ar dispărea odată cu atingerea unei anumite „vîrste”, chiar dacă ideea a fost enunțată încă din 1867, cînd scrisese în *O cercetare critică asupra poeziei române*... că există poezii „mai presus de orice critică”. Mai degrabă trebuie luată în seamă observația că Maiorescu a folosit cuvintele respective în două sensuri: critică culturală și estetică generală. El nu se referea la necesitatea suspendării „oricărui exercițiu critic”, ci doar al criticii de negare, păstrîndu-și în continuare valabilitatea principiile estetice pe care le așezase la temelia progresului literar. Precizînd că nu vor lipsi „aprețierile critice izolate”, adică cele referitoare „la cîte o operă în parte și nu la directivele cele mari ale literaturii”, Maiorescu recunoștea, după opinia lui Vladimir Streinu, valabilitatea *criticii aplicate*, a comentariului literar favorabil¹⁶, sau, cum am spune noi, a *criticii de afirmare*. Astfel stînd lucrurile, se poate conchide că fraza amintită „nu interzice în nici un chip exercițiul critic dincolo de emanciparea culturii”. Critica nu se limitează, în concepția lui Maiorescu, doar „la vîrsta necoaptă a unei culturi”; ea are o

funcție permanentă, iar odată cu depășirea fazei „copilăriei” de către literatură i se anulează sau i se limitează doar rolul pedagogic, funcția de negare și de susținere a unor principii estetice la care se raportează nonvalorile ¹⁷. Ideea lui Vladimir Streinu a fost preluată recent de Florin Mihăilescu care leagă afirmația lui Maiorescu despre înactualitatea criticii din momentul respectiv de proclamarea mai întâi a „timpului acțiunii sale generale”. Propunerea criticului, spre a clarifica dacă Maiorescu a manifestat sau nu încredere în disciplina inaugurată de el însuși, este ca textele respective să fie înțelese „în spiritul iar nu în literalitatea lor”. Aceasta deoarece Maiorescu operează cu două noțiuni de critică : culturală (mai extinsă) și de analiză (mai limitată), ultima fiind destinată operelor individuale ¹⁸. Admițând „rectificările”, necesitatea uneori a unei „loviri directe în contra nulităților”, dar fără să mai aibă valoarea unei tendințe critice „contra acelor care au meritul de a reprezenta astăzi însăși mișcarea cea bună în o parte esențială a ei”, Maiorescu recunoștea, cu toate aceste rezerve, legitimitatea criticii. Vorbind despre încheierea misiunii criticii generale normative, de orientare, el se referea, mai degrabă, prin precizările amintite, la diminuarea acesteia paralel cu menținerea criticii axiologice și aplicate ¹⁹. Ideea reapare într-o formulare mai nuanțată și mai categorică la Eugen Todoran. Textul maiorescian în care se vorbește despre faptul că „în dreapta și în stînga trebuiesc desfundate alte șiroaie care să întărească mișcarea principală, mișcarea însăși trebuie să pătrundă mult mai adînc”, îi prilejuiește istoricului literar observația că ar fi vorba de fapt despre pledoaria pentru „drumurile criticii analitice” aplicată de Maiorescu cu „adîncimea teoretică pentru o *interpretare* a operelor unor scriitori” ca I. L. Caragiale și M. Eminescu. Mai degrabă trebuie înțeles întregul text maiorescian ca o susținere a ideii că literatura care se face este în afara criticii generale iar nu a celei analitice ²⁰. Inițiativa de a invita la o nouă lectură a textului maiorescian îi aparține lui Nicolae Manolescu care observa încă din 1870 că Maiorescu nu se referea la critică în general, ci doar la „critica generală și negativă” chiar și în faza așa-zisei critici culturale, după cum se poate observa încă din studiile *O cercetare critică... și Observări polemice*. Această critică generală și negativă va fi numită în *Poeți și critici* «sinteza generală în atac».

„Pe scurt, conchide N. Manolescu, controversatul text maiorescian nu are în vedere condiția criticii și nu pretinde renunțarea la critică; Maiorescu însuși n-a renunțat”²¹.

Revenind la precizările introductive ale textului din *Poeți și critici* atât de mult controversat, reamintim necesitatea de a distinge etapele criticii de negare, a celei restrictive și de afirmare, cu precizarea că numai prima era considerată încheiată, iar a doua continua să funcționeze odată cu cea din urmă. Structurarea de către Maiorescu a conceptului de critică literară în funcție de cel al criticii culturale a fost o necesitate dictată de faza începuturilor literaturii române. C. Dobrogeanu-Gherea, care acceptase și el teza formelor fără fond, n-a remarcat această circumscriere a criticii literare în sfera celei culturale, de unde și posibilitatea unor interpretări eronate. Principala cauză a caracterului limitat ce-l au replicile sale la *Poeți și critici* o constituie însă faptul că Maiorescu nu și-a expus concepția critică în studii anume; ea poate fi reconstituită din cuprinsul mai multor articole care nu fuseseră încă strinse în volum în 1886 și, deci, este puțin probabilă cunoașterea lor de către Gherea. În *Poeți și critici* referindu-se la trebuința unei critici sporadice și neprecizând sensurile „sintezei generale în atac”, adică ale criticii de negare, l-a pus pe Gherea în situația de a-și limita obiecțiile doar la acest articol și să identifice critica culturală cu orice critică. Reconstituirea ulterioară a gândirii critice maioresciene și precizările mai noi referitoare la sensurile unor termeni din *Poeți și critici* oferă posibilitatea altor concluzii cu privire la dezbaterile lui Gherea, diminuându-i importanța exagerată ce i-o acordase Lovinescu printr-o comparație incompletă și inexactă cu sistemul critic maiorescian. Rediscutarea din această perspectivă a polemicii stîrnită de articolul *Poeți și critici* nu diminuează contribuția lui Gherea, ci o așează doar la proporțiile ei reale.

Replica lui C. Dobrogeanu-Gherea avea să fie dată abia după doi ani, obiectivul ei fiind nu numai articolul lui Titu Maiorescu, dar și starea generală a criticii literare românești, sau, mai precis, „metoda veche greșită”, care-i călăuzea pe critici, impusă, se înțelege, de Titu Maiorescu. Critica noastră, inclusiv cea a lui Maiorescu, observa Gherea în studiul său polemic *Asupra criticei*, este nepotrivită cu stadiul actual al literaturii române, care cere una nouă, modernă. Ceea ce consideră că merită

să fie abandonată nu e critica în general, ci critica veche, judecătorească : „Această direcție (a criticii române, deci nu numai a lui T. Maiorescu — n.n. V. V.) nu este a criticei moderne, ci a criticei care a fost în Franța la începutul veacului. Critica se credea pe atunci judecător chemat a judeca pe scriitori și operele lor. Critica dădea sentințe, împărțea titluri : cutare operă e bună, cutare rea ; cutare magistrală, sublimă, genială ; cutare stupidă etc. Bineînțeles că în astfel de împrejurări critica trebuia să ajungă un judecător părtinitor și aducător de întuneric și zavistie în literatură“²². Considerațiile lui Gherea vizau critica numită *judecătorească* și arbitrară, deoarece prin stabilirea unor reguli, a unor legi de care să se țină seama când se scriu operele literare, ea nu făcea altceva decât, cu ajutorul lor, să țină „ca-ntr-un corset strîmt literatura, sugrumînd-o“. Prin analogie, critica lui Maiorescu era identificată cu cea de tip clasic și calificată cu un termen comun : *judecătorească*. Textul respectiv a fost adnotat de T. Maiorescu cu un semn de întrebare și cu „Nb.“ pe volumul de *Studii critice* pe care i-l oferise C. D. Gherea. Sensul adnotării ar fi acela că nu nega caracterul clasic al criticii sale, dar, în schimb, nici nu putea admite că acest gen de critică ar sugruma literatura²³.

C. D. Gherea nu s-a rezumat doar la a-i atribui lui T. Maiorescu aceleași limite ale criticii de tip clasicist, căci în continuare s-a referit și la asaltul romantismului împotriva clasicismului, dirijat de V. Hugo, a cărui critică nu-și mai propunea să urmărească respectarea sau nu a regulilor prestabilite. Aceasta era o critică fără reguli, norme sau legi, o *critică arbitrară*. În „sistemul“ ei valoarea era determinată prin comparație : dacă voiai să arăți că opera constituie o valoare certă, o comparai cu una mediocră, iar dacă urmăreai s-o cataloghezi ca nonvaloare, termenul de comparație era creația unui geniu. Prodănescu sau Shakespeare fiind cei doi termeni de comparație, criticul putea decide cum voia asupra operei, comparînd-o cu unul sau cu altul dintre numele amintite. T. Maiorescu recomanda, în cele din urmă, acest gen de critică, de vreme ce afirmase că existența unor valori ca Alecsandri și Eminescu înlătură de la sine nonvalorile. El considera încheiată misiunea criticii judecătorești, căreia urma să-i ia locul cea arbitrară, de tip romantic. Dezacordul lui C. D. Gherea viza deopotrivă critica de tip clasic ca

și pe cea de tip romantic, afirmînd că ultima n-o poate înlocui pe cea dintîi, ci locul ambelor va fi luat de critica modernă, analitică. Principial aproba concluzia lui Maiorescu din *Poeți și critici*, potrivit căreia nu-și mai avea rostul critica generală, dar nu admitea dispariția oricărei critici în general. Într-adevăr, afirma el, critica generală a fost o etapă necesară și meritul lui Maiorescu de a fi practicat-o cu consecvență e incontestabil, dar misiunea acestui gen de critică fiind încheiată, urmează să-i ia locul o nouă critică, modernă, analitică: „Repetăm, d-l Maiorescu are dreptate. Chiar articolul critic din urmă al d-sale arată că critica, cum se făcea înainte, și-a trăit traiul. Dar lipsind critica judecătorească, nu va rămîne nimic în locul ei? D-l Maiorescu nu ne spune nimic, nici măcar nu face vreo aluzie că ar fi existînd o critică modernă care nu numai că nu pierе îndată ce literatura se dezvoltă, dar, dimpotrivă, ajunge tot mai puternică. Nu cunoaște oare d-l Maiorescu o astfel de critică? Ori o cunoaște dar nu o primește, nu socoate de trebuință să vorbească de dînsa, pentru că pe orizontul nostru literar nu vede oameni destul de destoinici pentru a o face. Nu știm care e pricina, dar e neîndoios că d-l Maiorescu nu pomeneste cîtuși de puțin despre acest fel nou de critică”²⁴.

După cum am anticipat deja, Gherea nu înțelegea același lucru cu Maiorescu prin acea *critică generală* a cărei misiune trebuia să înceteze, potrivit opiniei criticului junimist. O revenire la textul în care Gherea rezumă ideile lui Maiorescu din *Poeți și critici* dovedește fără putință de tăgadă că de fapt criticul socialist se referea la critica literară iar nu la cea culturală. Pe de altă parte, el nu făcea distincția între critica restrictivă, promovată cu deosebire din 1872 și referindu-se la literatură, și critica de negare, dominantă pînă la acea dată și circumscrisă criticii culturale. În timp ce Maiorescu se referea la acest gen de critică (culturală și literară de negare), Gherea vorbea despre cea restrictivă pe care o confunda cu critica negativă. El omisese, voit sau nu, în rezumatul ideilor lui Maiorescu, o indicație din care reiese clar că acesta se referise și la critica culturală, deoarece nu numai poeziile lui Eminescu și ale lui Alecsandri „vor curăți de la sine atmosfera estetică”, ci și o lucrare filologică: „Cuvintele din bătrîni ale d-lui Hasdeu sunt de la sine lovitura de moarte a dic-

ționarului Laurian-Massim și a rătăcirilor filologice de la Tîrnave“.

Gherea, ca și majoritatea criticilor de mai târziu, au judecat global critica maioresciană. Precizările mai noi au adus clarificările necesare : odată, critica literară maioresciană are înțelesul de *critică generală a societății românești*, „în strictă conexiune cu critica sa filologică, istorică, politico-socială etc.“, a doua oară are sensul de critică literară propriu-zisă, ce se aplică fenomenului artistic²⁵. Dacă rămânem la aceste două sensuri și le raportăm la textul lui Gherea cu indicarea omisiunii la care ne-am referit anterior, reiese că Maiorescu avea în vedere încetarea misiunii criticii literare ca o critică generală a societății românești, în timp ce Gherea credea că se referise la cel de al doilea sens, de critică literară propriu-zisă, cu aplicare numai la fenomenul artistic. Menținerea ulterioară a confuziei amintite s-a datorat comentariilor sentențioase ale lui Eugen Lovinescu care vorbea doar despre o critică *culturală* la Maiorescu, identificată total cu *critica generală* ce exclude ideea cercetării operei literare, deci a criticii analitice²⁶.

Adausul lui Maiorescu referitor la „aprețierile critice izolate“, prin care înțelegea, desigur, critica aplicată, demonstrează că, într-adevăr, critica luată în cel de al doilea sens își menținea valabilitatea. Obiecția lui Gherea trebuia atunci să se limiteze doar la afirmația că literatura de valoare existentă ar fi singură în măsură să facă față sarcinilor criticii restrictive, după încetarea criticii negative. Dar indicațiile prea generale și cam vagi despre critica literară propriu-zisă, ca o critică aplicată (pe care o va ilustra în anul următor, cu studiul despre *Comediile d-lui Caragiale*) erau o dovadă a lipsei de înțelegere profundă a acesteia și chiar de gândire a ei într-un sistem, ceea ce justifică intervenția promptă a lui C. D. Gherea. Cu aceasta se încheia polemica propriu-zisă privitoare la istoricitatea criticii de negare și la necesitatea adoptării unei noi critici, moderne, analitice. Opțiunea lui Gherea pentru critica nouă trebuia să fie justificată prin descrierea acesteia, ceea ce face ca în continuare studiul *Asupra criticei* să piardă considerabil din caracterul lui polemic și să dobândească aspectul unei dezbateri literare, al unei teorii a criticii moderne. Din acest moment, polemistul se

orientează cu precădere spre expunerea detaliată a metodologiei criticii noi, iar revenirile la confruntarea directă cu reprezentantul criticii „judecătorești“, adică normative, sînt cu totul sporadice și reduse ca proporție. Caracterul polemic al studiului lui Gherea i-a determinat pe cercetători să procedeze la interpretarea tezelor estetice și critice ale lui Gherea ca elemente definitorii, reprezentative pentru opoziția dintre ideologia literară junimistă și cea creată în cadrul grupării de la *Contemporanul*. Ideea antinomiei dintre cele două direcții este socotită și de Z. Ornea ca fiind „în liniile ei esențiale totală și categorică“, iar caracterul acesta iese cel mai mult în evidență în legătură cu *metodologia critică*, situîndu-i pe cei doi reprezentanți principali și pe adepții lor pe poziții diametral opuse. Totuși, Z. Ornea se detașează, în cele din urmă, de cei care susțin ideea antinomiei celor două metode critice, afirmînd că în acest domeniu se poate constata „un proces de complinire dintre critica generală de directivă (practicată de Maiorescu) și cea modernă, analitică (inaugurată de Gherea)“²⁷.

În faza inițială, marcată de studiul *Asupra criticei*, C. Dobrogeanu-Gherea îi opunea metodologiei criticii generale, normative, de tip maiorescian, o metodă nouă, caracteristică criticii moderne, deterministe. Autoritatea noii metode era incontestabilă, datorită aplicării ei în cadrul unor studii de prestigiu european. Expunerea lui Gherea consacrată metodologiei criticii moderne debuta cu o constatare generală în care era inclus și enunțul principalei trăsături caracteristice a acesteia: noua critică privește opera literară „ca un product“ ce se analizează după metoda științelor naturale, „căutînd pricinile ce i-au dat naștere“²⁸. El citează rînd pe rînd (fără să urmărească vreo ierarhizare valorică sau preferențială) numele celor ce reprezentau atunci pe plan european critica modernă: Brandès, Taine, Hennequin, Guyau, Zola, Sainte-Beuve. Tezele lor sînt invocate în contexte diferite, dar, independent de acestea, se conturează cu precizie ideea căutării unei formule proprii, a unei metode critice proprii, bazată pe concepția deterministă a materialismului istoric marxist. Pentru înțelegerea sistemului critic gherist bazat pe metodologia criticii moderne europene și pe materialismul istoric, capătă o importanță anume cunoașterea felului cum a înțeles să adopte metoda criticii noi și a filierei de

receptare a unor idei. El nu s-a orientat direct spre cel ce era socotit inițiatorul criticii moderne, Sainte-Beuve, ci i-a frecventat mai întâi pe Taine, Brunetière, Brandès, care-i ofereau posibilitatea ca în acea fază incipientă a criticii românești să-i opună celei vechi, normative, una științifică, bazată pe alte principii și directive. La aceasta se adaugă și faptul că în perioada polemicii dintre Maiorescu și Gherea, critica literară din Occident nu mai era dominată de Sainte-Beuve, ci de Taine, Brunetière și Brandès. Dar toate aceste direcții ale criticii literare moderne coboară din Sainte-Beuve. Preferința pentru Hippolyte Taine, atât la Gherea cât și la alți critici români, se explică prin aceea că discipolul lui Sainte-Beuve se potrivea mai mult cu necesitatea de a opune criticii vechi reguli și principii noi menite să abordeze opera literară în spirit științific²⁹. Aproximarea de Taine n-a exclus însă cunoașterea aprofundată și prețuirea lui Sainte-Beuve de către Gherea, care-l cita adesea, iar în 1895 declara deschis că-l prețuiește pentru contribuția sa la impulsivitatea procesului de trecere de la romantism la realism și îndeosebi fiindcă stabilise legături cauzale între personalitatea umană și cea artistică a creatorului, pentru că raportase opera la biografia artistului, la epoca și societatea unde s-a născut, confruntând-o întotdeauna cu datele realității. Cercetările datorate lui T. Virgolici au demonstrat cunoașterea timpurie a operei lui Sainte-Beuve în România, dar pătrunderea târzie a ideilor sale în critica noastră, din pricina a o serie de factori, mai ales a particularităților dezvoltării literaturii române. Însuși procesul de formare a literaturii române cerea o critică normativă, generală, așa cum de altfel s-a și manifestat ea de la Heliade Rădulescu până la Titu Maiorescu³⁰. Dar, în ciuda predominării criticii normative până spre sfârșitul secolului al XIX-lea, au apărut, totuși, tendințe vizibile de detașare, manifestări ale receptivității față de modalitățile criticii moderne europene, având la origine noua critică inaugurată de Sainte-Beuve.

Criticul francez introduce perspectiva biografică în studiul literaturii, manifestând un interes exagerat pentru biografie, în al cărei studiu recomanda să se țină seama de ereditatea, mediul ambiant, educația și experiența de viață a autorului. În unele studii a exagerat însă în așa măsură, încât cercetarea biografiei devenea identică

cu critica³¹. Mircea Martin respinge părerea comună potrivit căreia metoda lui Sainte-Beuve ar consta în explicarea operei prin om „și că tot aici s-ar afla și eroarea sa”. Reconstituirea istorică și biografică nu sînt pentru el mijloace sau etape intermediare ale analizei operei, ci, mai degrabă, ele „se confundă cu însăși critica lui, cu scopul ei ultim, căreia și analiza operei îi este subordonată... Greșit nu e faptul că explică opera prin biografie, ci faptul că îl interesează biografia mai mult decît opera”³². Remarca lui Mircea Martin devine cu atît mai importantă cu cît se raportează la specificul receptării metodei Sainte-beuviene de către Gherea în însuși studiul de explicare a metodei sale critice, unde el elimină eroarea criticului francez, interesîndu-l cu deosebire opera explicată și prin biografie, iar nu biografia mai mult decît opera. Mai mult decît metoda biografică pe C. Dobrogeanu-Gherea l-a atras caracterul istoric și psihologic al criticii lui Sainte-Beuve, acest mod de receptare fiind favorizat de existența mai veche în critica românească a ecourilor din gîndirea criticului francez. În cazul lui Gherea nu avem a face cu o receptare oarecare, cu un împrumut obișnuit, direct din sistemul criticii lui Sainte-Beuve, de vreme ce ideile lui se situează într-o gîndire personală, alături de ale altor critici europeni; în studiul *Asupra criticii*, Gherea angajează o dezbatere referitoare la metodologia criticii literare moderne expunînd, odată cu principiile lui Sainte-Beuve, și pe cele ce emană de la alți critici europeni descendenți din școala sa. Din întreaga gîndire critică modernă Gherea preia în primul rînd ideea *determinismului*. El privește opera literară „ca un product” și consideră că în analiza acesteia se are în vedere modelul științelor naturale, „căutînd pricinile ce i-au dat naștere”. Înainte de orice, critica literară stabilește legătura causală dintre operă și artist: „Cînd critica are înainte o operă literară, se întrebă care e pricina ei cea mai apropiată. Bineînțeles, această pricină este artistul, creatorul operei, deci cea dintîi grijă a criticei este de a statornici o legătură de cauză între opera artistică și artistul creator”. Principiul determinismului, de esență taineană dar gîndit de Gherea în spiritul materialismului istoric, situat la începutul expunerii concepției sale critice, este susținut în continuare cu elemente de origine sainte-beuveană. Se referă, de pildă, la metoda biografică, indicînd și necesitatea

de a studia în contextul general al biografiei artistului temperamentul, psihicul acestuia : „Critica, analizînd viața artistului, sufletul lui, ne explică de ce și cum a făcut el această operă artistică, ne arată cum, luînd în seamă temperamentul artistului, psihicul lui, opera artistică a trebuit să fie tocmai așa cum este și nu altfel ; ne explică pricinile cari au hotărît caracterul operei artistice, sau, cum am zis, arată legătura între artist și creațiunea sa”³³. Atunci cînd își propune să-și îndeplinească prima ei misiune — „de a statornici legătura între artist și operă” — critica procedează în mod necesar la analiza psihicului artistului ; iar sufletul unui artist e mai important, mai interesant și mai instructiv decît al omului obișnuit, fiindcă în el „se oglindește mai bine epoca în toată complexitatea ei”. Metoda sainte-beuveană a analizei psihicului artistului în vederea explicării operei îi călăuzește și operația imediat următoare, menită să stabilească legătura între operă și poporul căruia îi aparține creatorul ei : „... criticul trebuie să analizeze psihicul artistului pentru a explica opera lui ; însă această stare psihică e pricinuită, atîrnă de psihicul cercului în care se învîrtește artistul, de al poporului din care face parte ; deci, după ce am aflat legătura între opera artistică și între artist, trebuie să aflăm și legătura între opera artistică și poporul din care face parte artistul. Alături deci de analiza psihică a unui ins, critica face și analiza unui popor. Mai departe, psihologia unui popor atîrnă de mediul natural în care trăiește poporul, atîrnă în mare parte de întocmirile politico-sociale ale acestui popor, deci trebuie de aflat legătura dintre opera artistică și mediul natural și social în care trăiește artistul”³⁴. Tocmai în această ultimă parte a expunerii elementului psihologic din concepția criticii sale, prin raportarea condițională a psihologiei artistului la mediul atît natural cît și social, Gherea imprimă metodologiei sale critice de inspirație sainte-beuveană o direcție proprie, căci înțelege determinismul social în spiritul materialismului istoric marxist.

În această fază de definire a metodologiei critice proprii se stabilește, de fapt, și deosebirea esențială dintre gîndirea critică a lui C. Dobrogeanu-Gherea și cea a lui Titu Maiorescu. În timp ce Titu Maiorescu rămînea adeptul criticii normative („judecătorești”), căci *raporta opera*

la un cod de reguli, C. D. Gherea se situa de partea metodei critice sainte-beuveane, fiindcă *raporta opera la om*.

Dar Gherea dovedește suficientă suplețe și prudență în recomandarea unei metode critice, câtă vreme nu se oprește exclusiv la cea a lui Sainte-Beuve, ci indică și metoda discipolului său, H. Taine. Potrivit indicațiilor oferite de autorul *Istoriei literaturii engleze*, există și o a doua cale în analiza operei : mai întâi se fac investigații în mediul natural și social, iar apoi se explică opera în funcție de acestea. Putem, afirmă Gherea, „după exemplul dat de Taine, să plecăm de la rasa, națiunea din care face parte poetul, să analizăm mai întâi poporul, țara în care s-a născut el, pentru ca să definim toate condițiunile cari au influențat asupra lui, pe urmă să trecem la poet, la analiza lui psihică și apoi la operă ; cu alte cuvinte, în loc de a ne ridica cu analiza de la opera poetului pînă la mijlocul natural și social, să ne coborîm de la mijlocul natural și social pînă la opera artistică. Drept pildă despre o astfel de lucrare putem lua monumentală operă a lui Taine *Istoria literaturii engleze*“. Acum insistă asupra ideii determinismului expunînd-o așa cum o gîndea Taine, socotind societatea, națiunea ca produs al „mijlocului natural și al rasei“, poetul ca produs al națiunii, iar opera literară ca produs al poetului ; drept urmare firească și analiza operei literare „trebuie începută de la factorul, de la cauza primă“, adică de la mediu.

În adnotațiile sale pe marginea textului în care Gherea schițează metoda lui Taine, T. Maiorescu scria „*istorie, nu critică*“, ceea ce înseamnă că el înțelegea critica lui Gherea ca fiind o *critică istorică*, pe care o respingea, ca adept al *criticii estetice*. C. Georgiade comenta adnotația amintită în sensul unei diferențieri făcută de Titu Maiorescu între istoriografia și critica literară³⁵, mai cu seamă că metoda indicată de Taine fusese aplicată la o lucrare de istoriografie iar nu de critică literară. Remarca lui Titu Maiorescu are însă sensul amintit de noi — consideră că e o critică istorică iar nu estetică — deoarece nu face nici un fel de observații privitoare la rezervele lui Gherea față de metoda lui Taine, întîlnite atît în textul propriu-zis cît și în nota de la subsolul paginii. Criticul socialist observa că această cale propusă de Taine, inversă față de cea a lui Sainte-Beuve, „e prea vastă, prea puțin sigură“, dar nu-i poate fi negată valabilitatea, după cum

procedaseră Brandès, Hennequin, Guyau, cîtă vreme „duce la același rezultat“. Ultima precizare îi indica lui Maiorescu faptul că ambele căi sînt în esență tot cele ale criticii istorice, deci opuse criticii estetice și, ca urmare, deopotrivă demne de respingere. Gherea cunoștea temeinic obiecțiile criticilor europeni (Hennequin, Guyau, Brandès) și le socotea justificate doar în măsura în care se ridicau „contra exagerațiilor teoriei lui Taine“, dar nu putea admite extrema cealaltă, cînd mediul era situat în raport de dependență față cu eroul, omul, artistul. Cu alte cuvinte, respingînd exagerările, trebuia păstrată ideea artistului ca produs al mediului social. Taine a fost acela care a propus ca opera literară să nu mai fie privită independent, ci ca un produs, așa cum în științele naturale Darwin aplicase determinismul. Critica se apropia astfel de științele exacte. Să ne reamintim că începutul studiului *Asupra criticei* era făcut de C. D. Gherea tocmai cu această idee de proveniență taineană. În *Istoria literaturii engleze* (introducere) și în *Filozofia artei*, Taine explica atît procesul de determinare cît și factorii determinanți. Artă era pentru el un mijloc de a studia modul de a simți și a gîndi al individului, determinat de trei factori : rasa, mediul și momentul. Limitele lui Taine sînt evidente ; el concepea mediul larg și vag, ca un conglomerat de împrejurări geografice, politice, sociale. Factorul social era pus pe același plan cu cel climatic sau politic, societatea fiind concepută omogen și nediferențiat. Din construcția estetică și istorico-literară a lui Taine a rezistat *ideea de determinare*, raportul stabilit între literatură și forțele istorice care o determină ; de asemenea, s-a menținut introducerea ideii de legitate în estetică și în istoria literară³⁶. În ultima instanță, tocmai aceste elemente au fost preluate și de C. Dobrogeanu-Gherea. Atît la început cît și mai tîrziu, Gherea elimină din metodologia criticii sale de inspirație taineană anumite idei exagerate. Cunoștințele sale sociologice, mai exact, contactul cu determinismul social din operele unor premarxiști și chiar ale lui Marx i-au permis să înțeleagă și să explice într-un chip diferențiat noua critică, elementul esențial fiind la el raportul dintre artă și societate. Gherea înlătură paralelismul dintre estetică și biologie, noțiunile de *rasă*, *mediu* și *moment*, înlocuindu-le cu apartenența socială, națională și istorică. Critica sa devine critică explicativă care stabilește într-o primă

etapă raportul dintre operă și realitate iar în următoarea își propune să stabilească influența operei asupra vieții sociale.

„Până acum, rezumă el cele spuse cu prilejul descrierii celor două căi ale metodei sale critice — beuveaneană și taineană — am vorbit despre înriurirea mijlocului social asupra creațiunei literare și de stabilirea legăturii între mijlocul natural și social, între poet și creațiunea artistică. Dar odată opera artistică creată, ea la rîndul ei are influență asupra mijlocului social în care a fost creată.

De aici decurge a doua datorie a criticului, nu mai puțin însemnată. Considerînd opera artistică ca un fapt împlinit, critica o analizează ca atare... critica va trebui acum să caute ce anume icoane, ce idei, ce idealuri sociale și morale sunt întrupate în opera artistului, ce simțăminte au condus mîna artistului? Cari sînt acele sentimente ce s-au întrupat în opera lui și cari sunt idealurile, simțurile ce ne va excita și sugera opera artistică, într-un cuvînt, care e tendința socială și morală a operei artistice? Ce influență socială și morală e menită să aibă, ce înriurire educătoare va avea ea?“³⁷. Sintetizînd, în cele din urmă, întrebările la care trebuie să răspundă critica literară, C. Dobrogeanu-Gherea indică atît obiectivele criticii cît și căile pe care trebuie să le parcurgă spre a le rezolva, adică descrie metodologia criticii raportată la funcțiile și sarcinile ei :

„Critica trebuie să răspundă, după opinia noastră : de unde vine creațiunea artistică, ce influență va avea ea, cît de sigură și de vastă va fi acea influență și în sfîrșit prin ce mijloace această creațiune artistică lucrează asupra noastră?“³⁸

Acestea ar fi, prin urmare, întrebările la care trebuie să răspundă critica „științifică“ sau „modernă“, cum o numea autorul. Construcția întregă era rezultatul firesc al concepției deterministe despre opera literară. Limitele metodei critice propuse de Gherea se cuvine să fie semnalate, dar la proporția lor reală, eliminînd obiecțiile neîntemeiate ale unora dintre adversarii săi contemporani. Înainte de toate o precizare : întrebarea „cît de vastă și de sigură“ va fi influența exercitată de opera literară poate fi socotită ca parte integrantă a celei de a doua, contopindu-se cu ea (ce influență exercită opera). Propunînd criticii să

rezolve doar trei probleme (de fapt două — după cum am precizat) metoda critică a lui Gherea se dovedea limitată. Cerințele formulate de el exprimau, în schimb, ideea legăturii dintre operă și realitățile sociale, opunându-se categoric opticii metafizice a separării lor³⁹.

Ocupându-se după această dată de critica operelor, a fenomenelor și a curentelor literare, Gherea va fi credincios metodei teoretice expuse anterior dar aproape numai primelor două puncte ; cel de al patrulea — „prin ce mijloace lucrează creațiunea asupra noastră“ — adică mijloacele artistice propriu-zise, nu va forma axa criticii sale literare. Limitarea o întâlnim atât la el cât și la alți critici marxiști contemporani (Lafargue, Mehring, Plehanov), chiar dacă nu în aceeași măsură. Dealtfel, determinismul ca atare e limitat în posibilitatea formulării unor concluzii cuprinzătoare, totalitare despre personalitatea artistică a unui scriitor. Ca metodă, el ne dă posibilitatea explicării *naturii* unui scriitor dar nu și a *valorii* lui. Există și o zonă inexplicabilă a artei, ceea ce G. Călinescu numea *inefabil*, care n-o poate admite critica deterministă, preocupată să explice totul, să afle sensurile cauzalității în opera literară⁴⁰. Gîndirea critică a timpului nu depășise o anumită fază în interpretarea operei, iar ea va exercita influență și asupra lui Gherea. În esență, metodologia criticii gheriste se opune, voit, celei maioresciene de tip metafizic. Convingerea lui Gherea era că numai aplicînd metodologia criticii sale științifice se poate realiza o analiză bună, cîtă vreme, dacă se recurge tot la critica veche, „judecătorească“, rezultatele sînt nesatisfăcătoare. Revenind, deci, la ideea opoziției dintre critica științifică și cea metafizică, „judecătorească“, Gherea încearcă mai întîi o separare a sensului „științifică“ față de „metafizică“. Dar delimitarea se produce nu numai între sine și critica reprezentată de Maiorescu, ci și între el și modelele de la care a pornit. Încrederea în știință nu-l poate face să nu vadă diferența dintre critică (ca știință) și științele exacte ; „Cînd zicem critică științifică suntem departe de a crede că critica a ajuns știință pozitivă... În critica literară nu putem încă avea legi nestrămutate, teoreme tot așa de lămurite ca în geometrie, cum nu avem nici în sociologie... critica literară tinde a ajunge cu totul exactă și științifică, dar e încă departe, foarte departe de acest ideal și acum intuiția ajută pe critic mai mult decît știința“⁴¹. Carac-

terul *științific* al criticii gheriste se datora faptului că autorul ei „își întemeia judecățile de evaluare pe elemente provenite din discipline cu statut științific recunoscut, ca istoria, psihologia, sociologia, filozofia“, concepția sa critică originală se baza pe *cele mai noi cuceriri* ale timpului „în domeniul esteticii și al filozofiei artei“, ⁴² dovedind că-și însușise creator ideile criticii moderne europene.

În același timp, el depășea limitele pozitivismului în critica literară, așa cum fusese gândit și instituit de Taine, deoarece nu mai interpreta fenomenul artistic exclusiv din perspectiva biologismului, prin dependența de rasă, și nici al celorlalte științe. În cele din urmă, pentru C. Dobrogeanu-Gherea cunoștințele psihologice, sociologice, politice, precum și altele despre mediul în care a creat artistul nu pot fi ierarhizate, analizate, folosite pentru explicarea operei decât dacă criticul are tact, talent și inspirație, așa încât „intuiția joacă rol cumpănitor în critica estetică“. Acum C. Dobrogeanu-Gherea formulează ideea caracterului științific și totodată artistic al criticii literare asupra căreia va reveni în următoarele studii cu precizări mai detaliate. Critica modernă, scria Gherea în *Asupra criticei*, tinde a fi din ce în ce mai științifică; dar critica, întocmai ca și arta, n-a ajuns încă a fi știință, și unui critic i se cere intuiție, inspirație, un talent deosebit, înnăscut, ca și artistului“ ⁴³. Preocuparea sa în legătură cu definirea actului critic sub aspectul specificității lui, pentru precizările necesare cu privire la conceptul de critică, socotită ca știință și artă totodată, pornea tot de la niște sugestii ale lui Sainte-Beuve; criticul francez a fost primul care a emis ideea criticii ca artă, ca operă de creație ce are însușiri specifice beletristicii. În *Portraits littéraires* și în *Causeries du Lundi* se pronunțase mai categoric în această privință, socotind critica drept o *invenție și o creație continuă*.

Într-un anume fel, prin considerarea intuiției, a talentului ca elemente esențiale în critica literară, Gherea se apropia de critica estetică, dar nu de cea specific maioresciană. Prevăzând acest lucru, a intervenit, tot în *Asupra criticei*, cu precizările de rigoare; astfel, considera că principalul element care permite menținerea deosebirii de fond între critica modernă și cea veche, metafizică este faptul că prima așează la temelia ei știința, așa încât, în

cele din urmă, se deosebește de critica judecătorească „prin metodă, prin scop, prin tot“⁴⁴.

În sfârșit, prin considerațiile sale finale cu privire la relația dintre critică și dezvoltarea societății, a literaturii, Gherea revenea la o problemă ce constituise obiectul polemicii sale cu Maiorescu — era replica dată criticului junimist, care susținuse că pe măsură ce literatura se desprinde de faza copilăriei, scade și trebuința criticii. Dar aici trebuie din nou să ne întoarcem la o precizare anterioară privitoare la diferența dintre ceea ce înțelegea Maiorescu prin încetarea misiunii criticii generale și sensul receptat de Gherea. În timp ce criticul junimist se referea la încetarea criticii de negare, Gherea considera că ar fi vorba despre critica numită de el judecătorească, adică normativă. Referindu-se la aceasta din urmă, nu putea să nu se declare de acord cu ideea lui Maiorescu potrivit căreia critica metafizică, judecătorească „pierde din însemnătate cu cât se dezvoltă mai mult literatura și, de la un timp, poate lipsi, fără a cășuna vreo pierdere“⁴⁵. Iar cauza dispariției se află în consumarea fazei literaturii pentru care critica judecătorească apăruse și avusese un anumit rol — faza începuturilor, a copilăriei unei literaturi. La începutul dezvoltării literare a unui popor, scriitorii „vor fi oameni simpli, ca talente, ca psihic“, iar mediul social ce i-a produs, precum și relațiile sociale sînt, de asemenea, simple. Drept urmare, nici criticul literar nu trebuie să dispună de o metodă complexă spre a le analiza. În schimb, dezvoltarea literaturii în epoca modernă, a societății care a produs-o și pe care o servește, cer o nouă metodă critică, capabilă să ofere explicațiile adecvate unor fenomene complexe. Tocmai de aceea critica modernă, explicativă „cu cât se dezvoltă literatura artistică, ajunge și ea tot mai însemnată“. Pe măsură ce se dezvoltă literatura, artiștii devin și ei „tot mai dezvoltați, cu atîta și psihicul lor e mai complex, cu atîta și relațiile sociale sunt mai complexe și deci cu atîta și lucrarea criticului e mai grea, mai complexă, mai folositoare“. *Critica literară modernă* se dezvoltă și ea odată cu „societatea, literatura și artistul“, căpătînd o însemnătate tot mai mare și ajungînd „tot mai folositoare“ ; această nouă critică este concepută de Gherea ca fiind „întemeiată pe știință de o parte, iar pe de alta, pe un talent puternic intuitiv“⁴⁶.

În finalul comentariului prilejuit de studiul *Asupra criticii* semnalăm din nou modul specific lui Gherea de a trece de la polemica directă la o dezbatere cu caracter mai general, menită să explice pe larg propriile puncte de vedere. În dezbateră propriu-zisă consacrată metodologiei și conceptului criticii, Gherea se referă de vreo trei ori la critica judecătorească și la Maiorescu anume, dar în etape diferite ale dezvoltării ideii. Dacă în prima parte a studiului intervenția îmbrăcase forma unei confruntări directe în primul rînd cu Titu Maiorescu, care i se păruse că pleda pentru dispariția oricărui fel de critică, în etapele următoare, pe măsură ce studiul se consacră dezbaterilor despre critica modernă, săgețile criticului socialist vizează critica judecătorească în general; e drept că și pe Titu Maiorescu îl mai menționează de două-trei ori, dar acum ca exponent, între alții, al criticii metafizice.

Deși studiul *Asupra criticii* apare omogen, încheșat, cu concluzii clare și definitive, nu reprezintă, totuși, decît o etapă în gîndirea critică a lui C. Dobrogeanu-Ghera, caracterizată prin suplețe, deschidere spre noi adăugiri și precizări. Însuși conceptul de critică a beneficiat în continuare de noi elemente, de precizări suplimentare în vederea clarificării depline a tezelor anterioare și a îmbogățirii sensului lor; n-au lipsit nici situațiile în care s-a dovedit sensibil față de necesitatea unor rectificări. Numai astfel a fost posibilă apariția cîtorva deosebiri importante între meditațiile sale despre conceptul de critică expuse în 1887 (*Asupra criticeii*) și cele din 1891 (*Asupra criticeii metafizice și celei științifice*) sau, mai ales, față de cele din 1896 (*D-l Panu asupra criticeii metafizice și celei științifice*). Dar opiniile de mai tîrziu privind conceptul de critică literară și metodologia criticii nu le anulează pe primele, ci le adîncesc, le explică mai pe larg, nuanțîndu-le sensurile și îmbogățîndu-le.

Următoarele intervenții polemice ale lui C. Dobrogeanu-Ghera în legătură cu conceptul de critică și metodologia ei n-au fost, însă, prilejuite de confruntări directe cu Titu Maiorescu, ci au apărut în urma angajării în luptă a clevilor acestuia. Începutul l-a făcut G. I. Bogdan (Duică), publicînd în *Convorbirile literare* din august 1890 o „dare de seamă critică” despre *Studii critice de I. Gherea*, unde-și propunea, între altele, să clarifice raportul dintre critica judecătorească și cea modernă — firește de

pe poziții maioresciene. În esență atacul său vizează sistemul tainean în general și pe Gherea în special. Faptul în sine apărea oarecum curios pentru cei ce știau că tînărul discipol maiorescian, cu citva timp mai înainte, în ale sale „reviste literare” ce apăreau în *Tribuna* din Sibiu, publicase lungi foiletoane în cuprinsul cărora rezuma lucrările lui Taine *Philosophie de l'art* și *Histoire de la littérature anglaise*. Atunci îi sfătuia pe ardeleni, cum remarcase Ion Breazu, „să-și distrugă demodații zei locali și să se îndrepte spre ideile estetice moderne”⁴⁷. De asemenea, tot Bogdan-Duică, trei ani mai tîrziu după polemica cu Gherea, în *Gazeta Bucovinei* din 1893/94, traducea din lucrările criticului Brandès. Perioada la care ne referim acum, de angajare în polemica cu Gherea, era o etapă junimistă în activitatea criticului. G. Bogdan-Duică, care mai tîrziu va rămîne un maiorescian doar în formulări. În principiu, deși a atacat sistemul tainean și pe C. Dobrogeanu-Gherea, Duică n-a putut, în propria-i activitate de critic literar, să renunțe la stabilirea legăturilor dintre operă și mediu, căci drumul parcurs era de la om, individ în general, la caracterele poporului, ale epocii, pentru ca din nou să se întoarcă la om, considerîndu-l ca personalitate⁴⁸. În ciuda evoluției de după 1890, cînd va reveni la tainism și va renunța în general la maiorescianism, cînd s-a angajat în polemica cu Gherea, Duică se afla pe cele mai active poziții maioresciene.

Considerațiile introductive la „darea de seamă critică” despre *Studii-le critice de I. Gherea* sînt menite să atragă atenția asupra platformei comune a criticilor care-l inspiraseră pe adversarul lui Maiorescu, observînd că atît Brandès cît și Taine „fac din estetică o știință mai mult istorică decît filozofică”. Ei dau dovadă de aceeași iscusință în aplicarea teoriilor lor, iar *Istoria literaturii engleze* a lui Taine „și-a găsit o vrednică pereche în *Curentele literare* ale lui Brandès”. Studiindu-i „cu deplină pătrundere” pe cei doi critici amintiți, C. Dobrogeanu-Gherea a învățat de la ei „ce să facă”, cu alte cuvinte, le-a împrumutat metodologia critică, însușindu-și chiar și conceptul lor de critică literară. Cu deosebire este remarcat la Gherea modelul tainean și admirația lui față de rezultatele obținute în *Istoria literaturii engleze* prin aplicarea metodelor criticii moderne : „Taine a expus principiile criticii sale, le-a aplicat în cercetarea unei literaturi întregi, a celei engleze,

și a obținut rezultate, care îți pot întemeia convingerea, că numai cu ajutorul acestor principii poți lumina întunerecul ce învăluia pînă acum priceperea mai adîncă a operelor de artă”⁴⁹. Intrînd în dezbateră fondului problemelor, procedează nu la o expunere integrală a sistemului creat de Taine și Brandès, ci la o selecție determinată de opțiunile lui Gherea pentru una sau alta dintre ideile lor. Astfel, se referă mai întîi la concepția lui Taine și Brandès în cadrul căreia opera de artă este considerată ca „un product” ce-l obligă pe critic să întreprindă analiza nașterii ei. Iar fiindcă artistul „este întîia cauză a nașterii” unei opere, prima misiune a criticii ar consta în stabilirea legăturii cauzale „între artist și operă”, prilej de constatare că opera „va semăna cu artistul ca fiul cu tată-său”. Teza aceasta se bazează pe datele oferite de știință, potrivit cărora „nici o impresie nu revine din lumea internă a omului, fără ca să fi primit ceva din firea mediului care a obiectivat-o”⁵⁰. Împrumutînd apoi argumente din Scherer, își propune să demonstreze în continuare că noua metodă critică este *istorică* iar nu *estetică*; ea ar avea o vechime mult mai mare, putînd fi întîlnită înainte de Taine în studiile lui Herder, Goethe și ale romanticilor germani. Obiecțiile propriu-zise față de noua critică încep de aci înainte: „Această critică explică dar mai întîi *obiectul* raportului estetic; ea spune cum s-a produs cutare ori cutare operă; ea zdrobește opera ca să o înțeleagă, o face bucăți ca să o poată cunoaște parte de parte. O explicare completă nu va da însă niciodată”⁵¹. Așadar, opoziția esențială de pînă acum vizează caracterul *analitic* al noii critici, datorită căruia descompunerea operei în părți spre a fi analizate, cu scopul de a explica întregul, nu face altceva decît să o „zdrobească”, dar fără să obțină în final explicarea completă. O altă consecință a metodei analitice care procedează la descompunerea operei în părți este formularea unor explicații lipsite de importanță pentru ceea ce criticul numește *subiectul raportului estetic*. Exemplificările lui Duică nu mai au însă un caracter polemic ci mai degrabă sînt o angajare pasionată într-o dezbateră de importanță majoră. „Tu poți ști — scrie G. I. Bogdan — că poetul Keats avea nervi foarte fini; eu pot să nu știu și voi gusta cu toate aceste ca și tine comparațiile lui; tu poți demonstra că Byron încă de copil era îndărătnic și că polemica rezultă din temperamentul lui, și

eu pot să nu le știu aceste ; dar pentru aceea și eu îl voi admira cetind, cum ar vrea el să prinză fulgerile furtunii și să lovească în omenire etc.”⁵²

Această idee a lui G. I. Bogdan este de o importanță deosebită, situându-se între primele pledoarii, în estetica noastră, pentru caracterul autonom al operei, pentru independența valorii estetice față de biografia creatorului ei. Cu alte cuvinte, frumosul poate fi perceput printr-un contact direct cu opera, fără să mai fie necesare cunoștințele despre biografia creatorului ei. Astfel formulată, părerea lui Duică era de fapt o ripostă categorică dată metodei istorice, biografice, inaugurată de Sainte-Beuve și preluată de Gherea. În felul acesta G. I. Bogdan se situa pe poziții estetice înaintate, apropiate de cele de astăzi, câtă vreme Gherea rămânea adeptul unei metode ce avea să fie ulterior abandonată de critica literară. Mai exact : Bogdan-Duică pleda pentru o idee modernă, iar Gherea rămânea pe poziții deja învechite. Într-un mod asemănător cu cel al criticului Bogdan-Duică discută relația artist-operă unul din cei mai de seamă critici literari de astăzi — S. Doubrovsky, scriind : „Pentru critica literară, răspunsul nu lasă, după părerea mea, nici o îndoială : circuitul de înțelegere merge de la operă la autor pentru a se reîntoarce la operă, pentru a se închide asupra autorului. Să ne fie îngăduit să repetăm : există operă fără autor cunoscut dar fără opere cunoscute nu există autor . . . Există din punctul nostru de vedere un primat absolut al operei. Desigur, pentru a fi înțeleasă, aceasta trimite la o multitudine de semnificații (dintre care unele sînt biografice), pe care le mediază ; dar acestea din urmă interesează critica numai în măsura în care, departe de a se dezintegra în ele, opera le integrează. Pe scurt, dacă o critică totală trebuie într-adevăr să stabilească raporturi inteligibile între sensul unei creații literare și proiectul fundamental al unei vieți, rolul ei este de a face ca înțelegerea vieții să servească la înțelegerea operei, și nu invers”⁵³.

Privită dintr-o perspectivă foarte apropiată celei de mai sus, metoda critică a lui Gherea îi apare lui G. I. Bogdan ca fiind inadecvată înțelegerii reale a operei, a valorii estetice. I se adaugă, în plus, și caracterul subiectiv, determinat de cerința ca scriitorul să introducă în operă tendințele sale sociale. Analizele consacrate de Gherea lui Eminescu, Caragiale și Vlahuță sînt un rezultat al aplicării

metodei critice greșite și, ca atare, lipsite de valoare. Vina i-ar reveni nu atât lui Gherea, cât mai cu seamă autorilor de la care a împrumutat metoda critică, iar aceștia nu-și dau seama „ce absurd e a lua drept rezultat al înrîuririlor sociale *caracterul moral și intelectual* al omului, care e zămislit din doi părinți și se naște după ce în timp de nouă luni de zile a ajuns, *afară de societate*, la deplina lui dezvoltare organică”⁵⁴. Cu alte cuvinte, este respinsă atât ideea despre necesitatea analizei relației artist-operă, cât și teza fundamentală, esențială în gândirea criticii moderne, a dependenței artistului de mediul social.

Capitolul al IV-lea al studiului lui G. I. Bogdan debutează cu o intervenție polemică ce constă într-o privire comparativă a criticii moderne și a celei judecătorești. Principial respinge afirmația lui C. D. Gherea după care în chip firesc locul criticii judecătorești urmează să fie luat de critica modernă. O incursiune întreprinsă de Gherea în istoricul apariției criticii judecătorești este menită să evidențieze caracterul abritrar al acesteia, determinat de apariția ei „pe ruinele regulilor clasice spulberate de romantism ; nemaiavind legi și reguli, critica a trebuit să devină *arbitrară* ; criticii judecau după gustul lor ; cuvintele lor : operă bună, măiastră, stupidă etc., erau vagi, aveau înțeles nehotărît și relativ. Așadar critica judecătorească se caracterizează prin arbitru ; subiectivitatea criticului este prea puțin mărginită și criticul poate prea ușor să fie un judecător nedrept”⁵⁵. Rezumarea ideilor lui Gherea se face cu corectitudine, dar cu observația că ar fi diminuat proporțiile, spre a-i minimaliza importanța, și astfel redusă și caricaturizată să i-o atribuie lui Titu Maiorescu. Pe scurt, Gherea e invinuit că „micșorează obiectul” criticii romantice spre a diminua importanța criticii maioresciene pe care o caracterizează într-un mod identic. Dar, observă în continuare G. I. Bogdan, „judecata literară, așa cum o înțelege Gherea subiectivă și arbitrară”, nu l-a avut pe profesorul său între „magistrații” ei. El însuși n-ar fi împărtășit-o, de vreme ce „o critică care nu se conduce decît de arbitru, nici n-ar mai fi vrednică de pomenit ca sistem”⁵⁶.

În sfîrșit, G. I. Bogdan își propune să demonstreze mai departe că metoda critică a lui Gherea este inadecvată, greșită, deoarece pornește de la niște principii estetice de asemenea greșite și dovedește că nu înțelege deose-

birea esențială ce există între estetica empirică și cea transcendentală. Dulcă pornește de la premiza că „principiile estetice nu sunt nici ele un fel de *rețetă* pentru crearea operelor de artă, ci rezumatul observațiilor făcute de noi asupra operelor de artă deja create“. Opiniile estetice ale oamenilor au putut fi formulate numai după ce ei au observat un șir de opere și au simțit nevoia să-și explice de ce produc ele „o impresiune adâncă și binefăcătoare“, iar răspunsul căutat i-a lămurit în cele din urmă „asupra condițiilor în care sunt create operele ce produc impresiunea adâncă și binefăcătoare“. Întrebându-se ulterior de ce tocmai în asemenea condiții au fost create anumite opere, filozofii au conceput „o estetică apriori“ sau „transcendentală“ care face parte din „metafizică“⁵⁷. Dacă Gherea ar fi avut cunoștințe cu privire la deosebirea dintre *estetica empirică* și cea *transcendentală*, ar fi putut înțelege corect și modalitățile criticii maioresciene. În continuare, G. I. Bogdan pune tocmai pe seama acestei lacune a lui Gherea lipsa de receptivitate față de explicațiile lui Maiorescu privitoare la deosebirile dintre Alecsandri și Eminescu, formulate în *Poeți și critici*. Potrivit constatărilor anterioare se poate stabili că deosebirea dintre poeți mari ca Eminescu și Alecsandri pe de o parte și cititori pe de alta (unde-l include și pe Gherea spre a-i minimaliza valoarea sa de critic) constă în aceea că primii, artiștii, se nasc cu estetica, o posedă „ca simțămînt estetic“, cită vreme cei din urmă, deci și Gherea, își pot forma convigeri estetice numai aposteriori, după ce au avut contact direct cu o serie de opere. Dar, deși Gherea este și el un cititor de rînd, se deosebește totuși, de acesta, fiindcă, pretinde G. I. Bogdan, nu privește operele de artă din punct de vedere estetic, ci îl interesează doar influența lor socială, morală și etică. Tocmai prin aceasta se deosebește esențial de Maiorescu, în așa măsură încît nici n-ar putea fi puși alături. Gherea nu face critică, ci mai degrabă realizează niște studii sociale, în timp ce Maiorescu judecă operele în virtutea principiilor estetice stabilite de-a lungul timpurilor : „D. Gherea însă nici că privește operele de artă din punctul de vedere *estetic*, ci caută să se domirească asupra înfriurii lor sociale, morale ori, dacă vrea cineva, fie chiar *etice*. De aceea e lucru întors pe dos ceea ce fac aceia care pun pe Gherea alătura cu Maiorescu : Gherea face studii sociale, care pot să fie in-

teresante, iar Maiorescu se pronunță asupra operelor de artă și le judecă în virtutea principiilor estetice, care s-au stabilit încetul cu încetul prin munca continuată a celor mai distinse capete.

O critică românească *veche* exista, dar ceea ce unora le place să ia drept critică *nouă* nici nu e critică, ci un fel de *anatomie literară*⁵⁸.

Dacă în legătură cu prima obiecție există o motivare, insistența lui Gherea asupra altor elemente decât cele estetice, constatarea din ultimul paragraf referitoare la critica analitică dovedește mai degrabă necunoașterea ei aprofundată de către G. I. Bogdan. Procedul analitic era una dintre marile cuceriri ale criticii moderne și, aplicat cu pricepere și în cunoștință de cauză, ar fi putut sluji chiar în vederea explicării valorii estetice a operei, apărută cu atîta insistență de discipolul lui Maiorescu. Pînă și atunci cînd are prilejul să constate existența unor similitudini între considerațiile critice ale lui Maiorescu și cele ale lui Gherea, Duică nu le consideră ca rezultat al aplicării metodei analitice. Mai degrabă elementele comune în aprecierea personalităților artistice și a operelor mari par să constituie pentru el tot niște preținse argumente ce atestă defectele metodologiei sistemului critic gherist.

Critica științifică a lui Gherea pierde apoi din obiectivitatea ce ar trebui s-o caracterizeze din cauza raportării idealului unui scriitor la cel al criticului, așa cum s-au petrecut lucrurile atunci cînd s-a aplicat la studiul personalității și a operei lui M. Eminescu. Raportînd idealul artistului la idealul criticului, critica gheristă, pretinde G. I. Bogdan, raportează de fapt concepția artistului la o normă, regulă sau lege (propria-i concepție) iar atunci ea devine la fel ca și critica veche pe care-și propunea s-o respingă — subiectivă, judecătorească. Ea devine o critică „legistă” a cărei metodă se caracterizează prin raportarea operei la idealul artistului care, la rîndul lui, se raportează la cel al criticului și, în ultimă instanță, valoarea operei depinde de acesta.

Observațiile finale formulate de G. I. Bogdan conțin idei expuse și mai răspicat în vederea evidențierii diferențelor dintre critica lui Gherea, sociologică, și cea a lui Maiorescu, estetică. Acum se poate constata o mai mare apropiere între concepția lui G. I. Bogdan despre relația biografie-operă și cele contemporane, de tipul concepției

lui S. Doubrovsky, la care ne-am referit mai înainte. Unele dintre remarcile criticului junimist privitoare la metodologia criticii lui Gherea au avut menirea de a-i atrage atenția asupra unor exagerări și limite pe care în studiile ulterioare le-a atenuat și chiar eliminat. Începutul capitolului al VII-lea al „dării de seamă critice” semnalează unele dintre meritele scrierilor lui Gherea, cum ar fi dorința autorului „de-a lămuri un șir oarecare de cestiuni”, fiind, de aceea, „interesante, ba în unele privințe chiar instructive”, ca lucrări realizate cu obiectivitate științifică. Cu toate acestea, ele „nu pot să aibă nici un fel de înrîurire asupra mișcării noastre literare”, cîtă vreme se preocupă de analiza elementelor exterioare operei și împing pe un plan cu totul secundar elementele estetice propriu-zise. Spre deosebire de Negulescu și Dragomirescu, Bogdan nu neagă cu totul dependența operei de societate și de creatorul ei, iar preocupările criticului de a o cerceta nu-i par a fi lipsite de interes, deși nu constituie încă o critică literară propriu-zisă; dar acestea „nu sînt critică literară și nu ne lămuresc deloc asupra valorii estetice a operelor, nici ne ajută să înaintăm în mișcarea noastră literară.” Prin cerințele ce le formulează în continuare pentru critică, discipolul lui Maiorescu se apropie, din nou, teoretic, de principiile criticii estetice, susținînd puncte de vedere ce vor fi validate ulterior de critica literară modernă: „Noi vrem să știm *dacă* anumite opere de artă sunt ori nu frumoase și *de ce* anume sunt, *dacă* sunt, frumoase. Numai acela, care ne dă răspuns lămurit la această întrebare, face o critică literară, care poate să aibă o înrîurire binefăcătoare asupra mișcării noastre literare. Privind lucrurile din punctul de vedere literar, estetic, ne este indiferent cine anume a fost autorul, cum și în ce fel de împrejurări a trăit, *dacă* era oacheș sau bălan, om întreg sau cocoșat. Toate acestea pot să aibă importanță pentru istoria literaturii, în critica literară însă ele nu ne înaintează cîtuși de puțin.

Iar d. Gherea și-a publicat scrierile drept critică literară”⁵⁹.

Delimitarea criticii literare de istoriografia literară numai pe baza admiterii sau nu a cercetării relației artist-mediu-operă este incompletă și neconvingătoare; în schimb, fixarea pentru critica literară a sarcinilor de a dovedi *dacă* operele sunt sau nu frumoase și *de ce* era o li-

mitare necesară a obiectului criticii estetice. Intervenția lui G. I. Bogdan capătă o importanță mai mare dacă o considerăm ca fiind o expunere ce pornește de la principiile criticii maioresciene, menită să explice unele idei pe care maestrul le sugerase sau numai le enunțase. Fără îndoială că în esența ei critica de tip maiorescian era gândită ca o critică estetică în primul rînd, pe care trebuie s-o reconstituim ca gândire teoretică din toate articolele sale iar nu numai din *Poeți și critici*, unde nici nu-și propusese, de fapt, să teoretizeze pe marginea criticii, ci a oportunității sau a inoportunității unui anumit gen de critică.

C. Dobrogeanu-Gherea i-a răspuns lui G. I. Bogdan la a sa „dare de seamă critică” în volumul al II-lea de *Studii critice* din 1891 în articolul *Asupra criticei metafizice și celei științifice*. Fiindcă adversarul își începuse polemica cu referirea anume la izvoarele concepției ce l-au inspirat în legătură cu metodologia, criticul socialist se ocupă mai întîi de acest aspect. El respinge, justificat, ideea că sistemului său critic îi lipsește originalitatea și că nu ar fi, în esență, decît o preluare a unor concepții expuse de Taine și Brandès. Precizările lui Gherea asupra izvoarelor sînt cu atît mai importante cu cît oferă indicații despre ceea ce a preluat direct din criticii amintiți, despre spiritul preluării, iar astfel ușurează stabilirea gradului de originalitate a gândirii criticului nostru. Înainte de toate reține atenția precizarea că în articolul *Asupra criticei* nu e vorba doar despre teoriile lui Taine, ci „de critica modernă în general”; expunerea sa nu se limitează la teoriile lui Taine, ci insistă cu deosebire „asupra curentului critic și a esteticei moderne în general” care atunci se afirmau în Europa. Iar în ceea ce privește principiul călăuzitor în preluarea ideilor noi nu încapă nici o îndoială că era cel mai nimerit, pledînd pentru adoptarea elementelor sigure și trainice, adecvate gândirii sale teoretice în general: „... din teoriile critice am luat numai ceea ce mi se părea mai sigur”⁶⁰; există numeroase „alte puncte” care-l deosebesc de Taine și, ca atare, le-a exclus din concepția sa asupra criticii moderne. Principalul motiv al replicii față de susținerile lui G. I. Bogdan îl constituie denaturarea, uneori, de către criticul junimist a ideilor sale, interpretarea lor într-un sens limitat. În legătură cu metodologia criticii, observă Gherea, Bogdan pretindea greșit că el i-ar

fi limitat misiunea doar la a afla „cum a fost artistul și cum a fost societatea care l-a influențat“. Or, remarcă Gherea în replica sa, dacă numai la atât și-ar fi rezumat cerințele față de critica literară, atunci ar fi transformat-o „în o parte a istoriei literare“. În realitate el pretindea de la critică să stabilească, într-adevăr, unele date necesare cu privire la artist și societate, „dar și multe altele“. Spre a convinge că G. I. Bogdan omisese intenționat celelalte considerații ale sale cu privire la sarcinile criticii literare, Gherea revine asupra textului esențial din *Asupra criticei*, consacrat expunerii acestora, îl adâncește, îl nuanțează și-i precizează unele sensuri. Critica, revine el acum asupra ideii anterioare, are misiunea de a stabili legătura „între producțiunea artistică și artist, analizînd forțele vii creatrice care au făcut producțiunea artistică, adică analizînd pe artist. Bineînțeles că analizînd pe artist din punctul de vedere fiziologic, psihologic, moral etc., vom da de mediul înconjurător care a fasonat pe artist și, analizîndu-l pe acesta din urmă, vom stabili și legătura între mediul înconjurător și producțiunea artistică, cu alte cuvinte vom stabili influența mediului cosmic și social (mai ales social) asupra producțiunii artistice. Al doilea, considerînd producțiunea artistică ca atare, trebuie să analizăm ce anume influență va avea ea asupra publicului. Adică ce anume simțiminte afective și morale va sugera ea, ce anume imagini, ce idei sociale, etice, filozofice etc. Al treilea. O dată știind ce anume influență va avea opera artistică, trebuie să ne dumerim cît de mare, cît de vastă, cît de puternică e această influență, adică trebuie să ne lămurim cît de mare, cît de vastă, cît de talentată ori genială e opera artistului. Al patrulea. O dată știind ce anume impresii, idei, simțiminte ne va sugera o anumită operă artistică, critica trebuie să analizeze prin ce mijloace artistul, cu opera-i artistică, ne produce acest șir de impresii, imagini, idei, simțiminte. Dacă e vorba spre exemplu de o poemă, aici va fi vorba de stil, de rimă, de ritm, combinația diferită a imaginilor etc.“⁶

Fără vreo dificultate deosebită, comparînd textul de mai sus cu cel corespunzător ca idee din *Asupra criticei*, pot fi identificate adausuri la fiecare dintre cele patru cerințe ce le formulase pentru critica literară. Astfel, dacă inițial pretindea să se țină seama, cînd se analizează bio-

grafia artistului, de temperamentul și psihicul lui, acum, reformulînd, se referă la analiza artistului din punct de vedere *fiziologic, psihologic, moral* etc. Intervin în plus atît cele două puncte de vedere (fiziologic, moral) cît și posibilitatea de a se lua în considerare și alți factori nedenumiți. Cît privește cea de a doua cerință, analiza influenței operei asupra publicului, precizările noi sînt de ordin *psihologic* („simțimintele afective și morale“ sugerate de operă), *estetic*, („anume imagini“) dar și de natură sociologică, etică și filozofică („ce idei sociale, etice, filozofice etc.“). Cele mai importante precizări apar în legătură cu următoarele două întrebări, al căror răspuns constituie, în cele din urmă, actul critic propriu-zis. A treia, despre vastitatea influenței operei, o explică prin dimensiunile estetice ale operei („adică trebuie să ne lămurim cît de mare, cît de vastă, cît de talentată ori genială e opera artistului“). Ultima întrebare se referă exclusiv la ceea ce poartă denumirea generală de „mijloace artistice“ și exemplificarea se face cu o poemă în care trebuie să se remarce stilul, rima, ritmul, „combinația diferită a imaginilor etc.“

După opinia sa, un concept de critică bazat pe aceste patru întrebări nu poate fi socotit ca limitat, cum făcuse G. I. Bogdan; mai degrabă i s-ar putea reproșa vastitatea cerințelor, pentru că „o critică, în acest sens, ar fi făcută și din punctul de vedere filozofic, etic, social, și din cel artistic propriu-zis“⁶².

Astfel stînd lucrurile, nu e greu de remarcat că G. I. Bogdan nu considerase cele patru întrebări ca niște cerințe ce constituie un tot unitar, ci se referise în exclusivitate la prima, iar în cele din urmă și aceasta fiind redusă, micșorată:

Însuși conținutul termenului „critică judecătorească“ e amplificat acum de Gherea printr-un adaus care se referă la caracterul propriu-zis al metodei critice, astfel că vechea critică e numită „*metafizico-judecătorească*“. Citarea unor istorici și critici literari germani, ca de exemplu Wilhelm Scherer, pe care mai înainte G. I. Bogdan îi invocase ca autorități împotriva sa, îl servește pe Gherea la demonstrarea ideii că estetica transcendentă nu poate oferi legi și principii în virtutea cărora critica ar putea pronunța „verdicte estetice“. În ceea ce privește termenul „judecătorească“, folosit de Gherea pentru a califica critica

metafizică, intervine precizarea că nu e primul care face acest lucru, el putînd fi întîlnit chiar la personalitățile criticii germane citate de G. I. Bogdan. Sporul de semnificații noi și de idei din cea de a doua intervenție referitoare la metodologia și statutul criticii literare devine mai sensibil dacă-l raportăm la ceea ce scrie Gherea despre structura scriitorului și la încercările de delimitare a esteticii și criticii moderne, științifice de cea idealistă, metafizică. Concomitent avansează și efortul justificat în vederea detașării propriiei gândiri critice de determinismul criticii europene, cu deosebire de determinismul lui H. Taine. Delimitările și detașările de acest gen au fost stimulate vizibil și de polemica cu junimiștii, în special de unele intervenții ca aceea a lui G. I. Bogdan, care reducea critica modernă a lui C. D. Gherea la izvoarele ei, în cele din urmă la sursa taineană, prilej de contestare abilă a originalității criticului nostru. Ce-i drept, atît terminologia cît și, mai ales, teoria critică a lui Gherea îmbracă veșminte taineiene, dar fondul lor nu împrumută decît unele idei și sugestii din gândirea criticului francez. Treptat, C. Dobrogeanu-Gherea utilizează o terminologie proprie limbajului marxist, îndeosebi atunci cînd tratează problema genezei și a raporturilor artei cu societatea. El socotește, de pildă, că arta este expresia „mijlocului natural și social” și insistă asupra ideii priorității mediului social. Tocmai de aceea unul din recenții săi exegeți era de părere că mai degrabă s-ar putea vorbi, de la al II-lea volum al *Studiilor critice*, despre „infiltrații pozitivistice în cîmpul judecăților marxiste”⁶³, decît despre o gândire critică de esență pozitivistă. Dar abia după apariția studiului *Asupra criticei metafizice și celei științifice*, prin explicațiile noi ce interveneau atunci, cu privire la izvoarele criticii sale, Gherea dovedea cu claritate că, în ultimă instanță, el a procedat cu spirit selectiv, reținînd de la fiecare mare critic european (Taine, Brandès cu deosebire) numai ideile care se aflau în concordanță cu propria-i viziune și metodele critice menite să asigure o înțelegere adecvată a operelor literare⁶⁴. Contractarea unuia sau a altuia dintre izvoarele amintite era determinată de năzuința integrării propriului sistem critic în gândirea critică și estetica modernă europeană.

Precizările intervenite în studiul consacrat criticii metafizice și celei științifice marchează totodată primul

pas spre detașarea lui Gherea de unele exagerări ale criticii sociologice, fiindcă acum sînt tot mai evidente insistențele asupra factorului estetic ca element esențial al actului analitic. Pe această linie se situează adausurile intervenite față de ceea ce scrisese în *Asupra criticei* privitor la cele de a treia și a patra întrebare la care trebuie să răspundă critica literară. Cu aceasta nu se încheie în nici un fel efortul criticului de a-și preciza și aprofunda metodologia, conceptul și statutul criticii literare. Intervențiile din 1895 și 1896 aveau să joace un rol hotărîtor, căci noile explicații și adausuri defineau mai exact și mai explicit concepția critică a lui C. Dobrogeanu-Ghera, ajunsă acum în stadiul elaborării ei definitive. Studiul din 1896, *Critica și literatura*, devenit ulterior *D. Panu asupra criticei și literaturii*, poate fi socotit cel mai reprezentativ pentru concepția critică a lui Gherea, ideile lui despre metodologia și statutul criticii avînd caracterul de expunere (ce încheie niște dezbateri) mai demult angajată dar abia acum pe deplin clarificată și în întregime elaborată. Deși adversarul căruia i se adresa direct, G. Panu, la data respectivă se separase de gruparea junimistă, rămăsese încă un junimist prin coordonatele principale ce defineau concepția sa critică, încît replicile lui Gherea aveau semnificația unei obiecții adresată junimismului în general, chiar și celor ce se dovedeau a fi într-un fel sau altul sub influența unor idei de orientare maioreșciană. În pomenitul articol, G. Panu ridicase probleme „de mare importanță”, abordate din perspectiva junimismului, ceea ce a atras după sine replica lui C. D. Gherea. Prima obiecție a criticului socialist se referea la pledoaria redactorului *Epocii literare* în favoarea criticii judecătorești, deoarece „crede(a) în adevăr că există un cod de legi estetice după care criticul judecă operele artistice, le apreciază, pronunță hotărîri asupra valorii lor și în felul acesta slujește de călăuză în aprecierea deosebitelor lucrări literare și artistice”⁶⁵. Cauza împărtășirii unor asemenea opinii stă în „persistența îndărătnică a teoriilor celor vechi” și în existența unor recenzii literare gazetărești ce capătă caracterul de „critică-călăuză”. Acest gen de critică-control fusese însă respins de Maiorescu care pretindea că operele valoroase sînt în stare singure să elimine nonvalorile, iar pe de altă parte afirmase categoric că scriitorii de talent nu se conduc după reguli, după norme și legi impuse de

critică. Dar, observă Gherea în continuare, în spiritul unei idei mai vechi susținută în *Asupra criticei*, dispare nu critica în general, ci critica judecătorească, în locul căreia se va instaura critica modernă. De la confruntarea cu G. Panu, Gherea revine acum la cea cu Maiorescu, rezumându-i ideea despre dispariția criticii generale după epuizarea fazei copilăriei literaturii, dar precizînd din nou că numai această critică dispare, iar în locul ei apare cea analitică, așa cum se poate lesne observa în țările cu o literatură bogată și valoroasă dar și cu o critică nouă. Această critică e preocupată de studiul genezei operei, al factorilor care într-un fel sau altul o determină; ea este o critică științifică, deoarece studiază opera „în legătură cu artistul care a produs-o, o studiază ca un product al unei anumite organizații psihologice — și prin aceasta e un studiu de psihologie literară. Pe de altă parte, critica studiază o operă literară sau un curent literar în legătură cu epoca, cu mediul social în care a apărut această operă, în legătură cu o anumită treaptă de dezvoltare istorică, care explică și caracterizează o operă literară, după cum aceasta din urmă explică și caracterizează pe cea dintâi; în acest sens e un studiu de filozofia istoriei și artei în același timp.

„Și astfel critica intră în domeniul științei“⁶⁶. Ideea apare și în alte studii anterioare ale lui C. Dobrogeanu-Gherea, el fiind primul nostru critic care ajunge la judecățile de valoare numai după ce întreprinde analize sociologice, psihologice, biografice, etice, culturale și stilistice, punînd astfel bazele criticii moderne cu caracter analitic și demonstrativ⁶⁷.

În studiul *D. Panu asupra criticei și literaturii*, ideile despre critică privită ca știință sînt rezumative și reproduc esența unor argumentări și afirmații mai vechi, fiindcă autorul își propune de fapt să insiste mai mult asupra aspectului estetic al criticii literare, cu siguranță și ca o încercare de a atenua caracterul sociologic prea pronunțat al ei, care părea să-l umbrească pe cel estetic. Problema ca atare, a caracterului artistic al criticii, constituise și obiectul articolului din anul precedent (1895) *Critici voluntari* — o reacție față de atacul masiv îndreptat împotriva sa de discipolii lui Maiorescu. Acum critica e socotită de el a fi o formă specifică de artă, în felul în care scrisese și Sainte-Beuve în ale sale *Portraits littéraires* din

1862—1864 : „Critica, așa cum o înțeleg eu și așa cum aş vrea s-o practic, este o invenție și o creație perpetuă“. În dezvoltările lui C. D. Gherea din *Critici voluntari*, ideea lui Sainte-Beuve își păstrează sensul fundamental, dar capătă totodată și o organizare proprie, cu adausuri pe care nu le întâlnim la criticul francez. Critica fiind „un gen literar pe cât de complex, pe atât de greu“, a critica „înseamnă, în primul rând, a analiza o operă de artă și aceasta implică dintr-o parte o putere de logică, de analiză, din altă parte cunoștinți varii și serioase. Dar afară de aceasta, critica ea însăși e o artă, și o artă superioară, pe care poate s-o exerce numai o personalitate artistică cu anumite calități artistice speciale. Dacă arta e natura văzută prin prisma artistului, critica e arta văzută prin prisma criticului și din acest punct de vedere critica s-ar putea numi, în cîtva, o artă în a doua potență“. Tocmai de aceea „criticii mari sînt atât de rari“, încît, deși are un număr mare de scriitori geniali, Franța cunoaște doar doi critici mari, pe Sainte-Beuve și Taine, iar Germania unul singur, pe Lessing⁶⁸. Comentînd această teză a lui Gherea, Fl. Mihăilescu remarcă situarea ei „oarecum în contradicție“ cu viziunea generală a criticului socialist asupra existenței unor tendințe științifice caracteristice criticii moderne. Cu toate acestea, intuită în context, intenția lui Gherea era să arate că pentru el „sensul criticii ca artă“ înseamnă „abilitate și abilitare“ garantate numai de o personalitate autentică⁶⁹.

Problema criticii ca artă revine în finalul primului capitol al studiului *D. Panu asupra criticei și literaturii*, cu dezvoltări mai insistente și cu clarificări în plus. De altfel, chiar aceasta era și menirea primei părți a articolului, de a insista mai mult în legătură cu „partea estetică a operei critice“⁷⁰. Din această perspectivă estetică, pentru critică devine foarte importantă misiunea de a reconstitui opera literară. Critica, scrie el, „redă, reînviază o anumită operă de artă prin altă operă de artă. Dacă arta e natura văzută prin prisma artistului (...), atunci critica e arta văzută prin prisma criticului“⁷¹. Deși se deosebește de opera artistică propriu-zisă, considerată în sens estetic, „critica e tot o operă de artă“, chiar „un gen literar deosebit“, ca și genul liric, dramatic sau epic. Principalul element care realizează, totuși, deosebirea de fond între opera de artă critică și opera artistică propriu-zisă este *obiectul*

acestora. Astfel, în timp ce obiectul artistului îl constituie „natura largă și înconjurătoare“, pentru un critic el nu poate fi decît opera artistică. La rîndul lui obiectul determină și apariția unor deosebiri între critic și artist, legate de organizarea lor sufletească din care fac parte calitățile sufletești necesare, obiective. În timp ce scriitorului îi sînt necesare cu deosebire „calitățile sintetice“, trebuind să vadă „mai ales ansamblul total“, criticiului îi sînt de trebuință „calități sintetice“ dar și „analitice“. Pentru analiza științifică lui i se cere să aibă „vederea analitică precisă a detaliilor“, iar spre a reînvia opera artistică e nevoie de „vederea sintetică a totalului“. Latura științifică a criticii îi solicită celui ce o profesează cunoștințe exacte din domenii ca psihologia, istoria, economia socială, iar latura estetică îi pretinde cunoașterea *legilor artei*. Dar aceste cunoștințe nu-i sînt suficiente celui ce vrea să fie critic; ele capătă o valoare reală numai dacă sînt însoțite și de talentul cu care trebuie să se nască. Reține apoi atenția problema analogiilor ce le stabilește între opera literară și opera critică: „Natura înconjurătoare e un prilej pentru manifestarea artistică, opera artistică e un prilej pentru manifestarea critică.“ În ambele se răsfrînge întreaga personalitate (a artistului sau a criticului), iar opera artistică, precum și cea critică sînt cu atît mai valoroase cu cît exprimă mai clar și mai complex personalitatea celui ce le-a creat. În urma acestor considerații cu caracter mai general apare pe deplin justificată concluzia potrivit căreia, privită din punctul de vedere al esteticii, critica e o operă cu valoare proprie, este, în cele din urmă, un gen literar. Legătura ei cu arta se realizează în același sens în care arta este legată de natură.

Cînd consideră că, totuși, trebuie să se refere și la diferențele dintre critică și artă, C. D. Gherea se oprește asupra uneia singure, cea de *obiect*, dar cu acest prilej remarcă și consecințele ce le are asupra naturii interne a criticului și a artistului. În acest context creația critică îi apare ca fiind o activitate mai dificilă decît cea artistică propriu-zisă, întrucît solicită mai multe calități — o opinie discutabilă, din punctul de vedere al lui Fl. Mihăilescu. Deosebirea de obiect dintre critică și artă — scrie Gherea, constă în aceea că pentru prima obiectul îl formează opera artistică, iar pentru cea de a doua, „natura largă înconjurătoare.“ De aci provine și deosebirea dintre aceste „două

genuri literare“, atrăgînd după sine „deosebirea în organizația sufletească a criticului și a poetului : criticul „trebuie să aibă și calități sintetice și analitice dezvoltate“, în timp ce poetului îi sînt necesare cu deosebire calitățile sintetice”⁷².

La capătul acestor considerații ale lui Gherea cu privire la critica literară văzută ca știință și artă în același timp, se impun anumite precizări. În momentul în care el admitea ideea unei relații de tip determinist între artist și mediu, se situa categoric pe pozițiile criticii pozitivistă a lui Taine. Luînd însă în considerare suma factorilor de care ținea seama critica științifică (psihologic, moral, cu deosebire social) se detașa vizibil de modelele lui Sainte-Beuve și Taine și se apropia de pozițiile criticii științifice cu orientare marxistă. Accentuarea prea insistentă a ideii determinismului social a atras cu sine învinuirea de diminuare și chiar anulare a criticii estetice, menită să explice valoarea ca factor autonom. Iar fiindcă Gherea nu recunoștea autonomia artei, și, ca atare nu putea să admită nici ideea unei critici estetice preocupată cu precădere de analiza acestor valori, a adoptat ideea criticii ca știință și artă totodată, sperînd ca astfel să înlăture posibilitatea calificării criticii sale drept critică sociologică. Deși caracterul științific al criticii literare continua să intre în structura gîndirii sale critice, revenirea la ideea sainte-beuveană a criticii ca artă avea, totuși, semnificația unui recul. Critica estetică era altceva decît critica gen literar și nici măcar nu putea convinge despre renunțarea la sociologismul exagerat, căci implica pînă la urmă interesul pentru relația de tip determinist dintre personalitatea umană a artistului și creația lui, deși opera era numai produsul personalității artistice.

Considerată, însă, în ansamblul ei, ideea lui Gherea despre critică-gen literar, ca operă de știință și artă totodată, sporea șansele criticii moderne de a se impune în locul celei metafizice, judecătorești. I se oferea astfel prilejul să evidențieze o nouă latură prin care critica modernă se opunea celei vechi, determinată de scopul lor diferit. În timp ce menirea criticii judecătorești consta în pronunțarea „în numele unor anumite legi, a unor hotărîri *valabile*, dacă s-ar putea și *irevocabile*, asupra valorii relative a deosebitelor lucrări literare“, spre a-i călăuzi pe

cititori în efortul lor de a aprecia la proporția cuvenită valoarea scriitorilor, critica modernă își propunea ca scop „crearea unor lucrări totodată științifice și literare, cu prilejul operelor artistice ; iar rezultatul ei e îmbogățirea și a literaturii științifice, și a celei literare a unei țări...”⁷³. După cum am precizat deja, procedînd astfel C. Dobrogeanu-Gherea nu rezolva decît parțial obiecțiile apărute cu ocazia polemicii lui cu discipolii maiorescieni, mai ales cu G. I. Bogdan. Apărători ai criticii estetice, junimiștii nu considerau, totuși, critica drept operă de artă ci numai știință. Cu toate acestea, demersul critic junimist avea în vedere în primul rînd latura estetică a fenomenului literar în general și a operei literare în special. Noua intervenție a lui Gherea nu putea să înlăture confuzia dintre factorul estetic și factorii extranei. Recunoscînd calitățile artistice ale operei critice, el nu așeza, totuși, criteriul estetic la baza demersului apreciativ ; fondul analizei continua să fie predominant sociologic, determinist, cîtă vreme nu putea admite existența unor valori în sine. În schimb, lui C. D. Gherea îi revenea meritul în 1896 de a fi expus o concepție dintre cele mai moderne pentru vremea aceea prin considerarea criticii ca operă de artă și știință totodată. Prin aceasta el nu proceda la o despărțire mecanică a părții științifice de cea estetică a criticii, ci le considera mai degrabă laolaltă, ca două părți ale unui ansamblu armonios. Referindu-se mai tîrziu la istoriografia literară, G. Călinescu avea s-o definească în spiritul aceleiași idei întîlnită la Gherea în legătură cu critica literară, ca „știință inefabilă și sinteză epică”⁷⁴.

Față de criticii care i-au inspirat unele elemente importante ale conceptului de critică literară (Sainte-Beuve, Taine, Brunetiere), Gherea a reușit să realizeze, în ultimă analiză, un echilibru necesar între latura științifică și cea artistică a criticii literare moderne. Pentru el, obiectul criticii se menținea încă la nivelul insuficientelor determinări și detașări față de cel al altor discipline științifice, chiar și după ce critica era considerată și sub aspectul ei artistic. Dar, după cum am remarcat deja, concepția estetică prea riguros deterministă și cu apăsări exagerate pe elementul sociologic l-a împiedicat să ajungă la rezultate ce l-ar fi situat fără rezerve pe pozițiile definirii unui concept de critică estetică cu implicații istorico-sociale. De

asemenea, n-a fost în măsură să precizeze mai clar un statut sigur al criticii literare, pentru a nu o lipsi de obiectul propriu, ce se putea confunda cu al altor științe, căci atunci ar fi trebuit să opereze o distincție categorică, esențială, între două planuri : planul ancorării artei în realitate și cel al realității artei însăși. Este o cerință formulată cu tot mai multă insistență, dar de critica modernă a zilelor noastre. Astfel, S. Doubrovsky scria că pentru critică apare obligativitatea de a deosebi cele două planuri, pentru că altfel i-ar dispărea obiectul : „acela al ancorării artei în realitate, și acela al realității artei însăși”⁷⁵. În spiritul acestor considerații, apare explicabilă poziția lui C. D. Gherea : prin unele dintre ideile sale se apropia cu pași siguri de conceptul actual al criticii moderne, dar nu reușea, totuși, să treacă peste pragul secolului său tocmai fiindcă gândise esteticul într-o relație deterministă prea rigidă față de etic și sociologic. S-ar putea atunci crede că mai degrabă Titu Maiorescu se apropia, în cadrul anumitor limite, într-o măsură mai însemnată de critica estetică a timpurilor noastre. Dar nici eforturile lui nu-l puteau duce mai departe, din cauza concepției sale de factură hegeliană care vedea în spirit absolutizant autonomia esteticului. Limitele acestea au fost precizate încă din 1939 de Pompiliu Constantinescu : „Dacă Maiorescu ar fi cunoscut și asimilat critica lui Sainte-Beuve, și n-ar fi rămas la Lessing și la estetica generală, ar fi întemeiat, nu numai ar fi presimțit, adevărata noastră critică literară modernă. El privea opera în sine ; în cazul lui Eminescu privea chiar capodopera ; nu privea însă și structura unui scriitor”⁷⁶. Dealtfel corelația dintre individualitatea umană și personalitatea artistică a creatorului a rămas în afara preocupărilor lui T. Maiorescu dar nu și ale lui C. D. Gherea. Primul care a formulat-o a fost Sainte-Beuve iar apoi continuatorii săi (Taine, Brunetière, Brandès) au preluat-o. Titu Maiorescu nici n-o putea aborda, de vreme ce se ridicase împotriva judecăților critice care, atunci când aveau în vedere valoarea estetică în sine, procedau la acordarea unor concesiuni prin raportarea la condițiile în care ea a fost creată.

Cu toate acestea, preocuparea de a clarifica aspectul științific și cel estetic al criticii literare n-a rămas doar un apanaj al reprezentanților criticii moderne — de la Sainte-Beuve și pînă la C. Dobrogeanu-Gherea. Din cadrul gru-

pării junimiste Mihail Dragomirescu a angajat o polemică aspră și amplă cu reprezentanții criticii științifice de la noi, deci și cu Gherea, atribuind toate erorile lipsei de diferențiere ce ar trebui să se facă între personalitatea umană și cea artistică a creatorului. În studiul *Critica științifică și Eminescu* atribuie caracterul neconvingător și chiar fals, după opinia sa, al cercetărilor acestora faptului că nu țin seama de un principiu fundamental : nu personalitatea omenească explică artistul și opera, căci ea se compune din ceea ce este comun tuturor oamenilor, ci personalitatea artistică, alcătuită din ceea ce constituie elementul propriu, particular fiecărui creator. Critica «științifică» promovată de Gherea și adepții lui, a ajuns la formula criticii-artă tocmai pentru că a explicat personalitatea artistică și opera prin personalitatea omenească. Cu alte cuvinte, critica-artă n-ar face altceva decât să recreeze personalitatea artistică a scriitorului și opera acestuia pe baza acelorași elemente ce compun personalitatea omenească și de la care pornește și scriitorul — un romancier, de pildă. Prin studiul personalității omenești a unui poet, afirmă M. Dragomirescu, critica «științifică» pretinde că realizează o explicație sintetic-artistică a personalității artistice și a operelor. Dar acest mod de explicare a fost adoptat de cei ce consideră criticii a fi un fel de romancieri sau poeți care studiază amănunțit viața intimă și publică a poetului și ne fac să simțim legătura necesară dintre viața și opera lui ; altfel spus, criticii ar fi ei înșiși „niște creatori înzestrați cu imaginație plastică“, aidoma scriitorilor. Dar, obiectează discipolul lui Maiorescu, chiar dacă am admite pentru critic posibilitatea reconstituirii personalității omenești a scriitorului într-o asemenea manieră încât „să pricepem sintetic legătura dintre ea și personalitatea lui artistică“, el tot ar trebui să înceapă atunci cu renunțarea la numele său. În acest caz, însă, n-ar mai fi „nici critic, nici om de știință“, ci „un artist care, în lucrările sale de artă, întrebuintează un material particular — și nimic mai mult. Căci, în asemenea lucrări, el ne-ar arăta legăturile sintetice dintre persoana omenească și persoana artistică a unui geniu literar, nu cum în realitate sînt, nu științific și obiectiv, ci așa cum s-au răsfrînt ca intuiții în mintea lui. În ele, dar, ar fi de căutat adevărul asupra personalității proprii a criticului, iar nu adevărul asupra legăturii dintre persoana

omenească și cea artistică a geniului, pe care vor să-l explice⁷⁷. În sfârșit, obiecția ultimă formulată de Mihail Dragomirescu față de pretențiile criticii »științifice« de a realiza, prin studiul personalității omenești, o explicație sintetic-artistică a personalității artistice și a operei, se referă la alternativa creării fie a unei opere științifice, fie a uneia artistice. Altfel spus, criticul junimist respinge ideea gheristă despre o critică ce poate fi lucrare științifică și artistică totodată. Deoarece pentru un obiect pot exista atâtea *reprezentări sintetice* diferite câți artiști ce-l reproduc în operele lor sînt, criticul care are pretenția realizării unei explicări vii a operelor de artă „prin studiul analitic al personalității omenești a autorului lor“ se află, de fapt, în fața următoarei dileme : „ori izbutește în lucrarea sa, dar atunci el *încetează de a mai fi critic și om de știință* . . . , ori nu e în stare să ne-o dea, și în acest caz, făgăduind că o face, mărturisește că nu și-a prea dat seama nici despre ce însemnează știință, nici despre ceea ce însemnează artă“⁷⁸. Nota lui Dragomirescu, din subsolul paginii în care expune ideea de mai sus, indică drept izvor de inspirație opera lui Brandès pentru textul din *Asupra criticei* a lui Gherea, unde critica ar fi socotită „nici mai mult nici mai puțin decît a zecea muză“. Polemica aceasta cu toți cei ce socotesc critica drept artă, îndeosebi cu adepții lui Gherea, urmărea să impună ideea unei critici cu caracter numai științific. Ea constituia o evoluție firească a gândirii critice maioresciene, ce descindea direct din articolul *Poeți și critici*. Disocierea operată de Titu Maiorescu, între personalitatea poetului și cea a criticului, urmărea să reliefeze caracterul științific al criticii, obiectivitatea ei dar și autonomia față de opera de artă. Aici se află punctul de pornire al direcției critice (ce-l include și pe Dragomirescu) care concepe creația și critica drept niște domenii autonome⁷⁹. Aceeași idee este reluată de Mihail Dragomirescu în *Critica științifică și Eminescu*, observînd cum romancierul lucrează „asupra unor materialuri mai mult imaginare“, cîtă vreme criticul „întrebuințează numai fapte adevărate“⁸⁰. C. Dobrogeanu-Gherea îi apare ca fiind criticul cel mai reprezentativ de la noi care preluase ideea superiorității lucrării criticului față de opera de artă, citînd în *Studii critice* exemplul lui Flaubert fiindcă, după opinia sa, a fost un mare creator de tipuri, dar a devenit el însuși mai instructiv ca tip com-

plex pentru istoricul veacului al XIX-lea. Concluzia rigidă a discipolului lui Maiorescu se opune categoric și în spirit vehement ideii lui C. Dobrogeanu-Gherea. Critica științifică ar fi mai degrabă una retorică și tendențioasă. Rezultatele la care ajung adepții ei, „ca și acelea la care ar ajunge dacă ar realiza o creațiune poetică din legătura dintre om și poet, nu au și nu pot avea din capul locului caracter științific și este un abuz tot așa de mare să întrebuițezi numele de știință pentru asemenea studii ca și acela prin care ni s-ar vorbi de «poezii» sau de «discursuri științifice»“⁸¹.

Evident că Mihail Dragomirescu se situa cu hotărîre de partea celor ce susțineau ideea unei critici care să opereze exclusiv cu uneltele specifice științei și respingea categoric formula gheristă de origine sainte-beuveană a unei critici ca artă și știință totodată. Opoziția sa principială pornea de la excluderea ideii că personalitatea artistică și opera ar putea fi explicate prin personalitatea omenească a artistului. În felul acesta criticul junimist se situa pe poziții moderne și, mai cu seamă, demara o discuție ce va domina întregul secol al XX-lea, pînă în zilele noastre. Și astăzi ea este o problemă deschisă, chiar dacă un număr important de critici au acceptat formula criticii ca știință și artă totodată.

Revenind la disputa propriu-zisă dintre Maiorescu și Gherea referitoare la metodologia criticii literare, observăm cum cele arătate cu privire la Dragomirescu își păstrează în mare parte valabilitatea.

Atît concepția lui C. Dobrogeanu-Gherea cît și cea a lui Titu Maiorescu despre statutul criticii literare, atît considerațiile unuia cît și ale celuilalt privind metodologia criticii au rămas probleme deschise pentru critica literară românească din secolul al XX-lea. Independent de atitudinea lor, în ansamblu, față de polemica propriu-zisă (în sensul unei situări vizibile pe poziții gheriste sau maioresciene), criticii români n-au ezitat să valorifice ideile ce ni le-au lăsat acești doi proeminenți înaintași, să le considere, de multe ori, drept bunuri comune.

E drept că orientarea criticii secolului nostru cu precădere spre critica estetică a determinat un număr important de critici să-și declare ascendența din sistemul general al criticii maioresciene, însă practic metodele criticii gheriste n-au fost evitate sau ocolite nici măcar de

cei ce s-au considerat adepții criticii estetice și adversarii celei istorice. Definirea incompletă a propriei metodologii critice, atât de către Gherea cât și, mai ales, de Maiorescu, s-a datorat în mare parte și stadiului dezvoltării literaturii noastre, a istoriografiei și criticii literare din ultimele două decenii ale secolului trecut, raportat la momentul corespunzător pe plan european. A rămas astfel deschisă disputa, au continuat în faze și forme diferite debaterile, încît, fără să pară a fi ceva ieșit din comun, și în critica actuală pot fi întîlnite idei, controversate de cea mai pură esență gheristă sau maioresciană. În publicistica de specialitate se caută și acum răspunsuri la întrebări esențiale pentru secolul trecut : este critica literară o artă sau o știință, sau și una și alta ? Criticul literar e un scriitor sau un om de știință, sau și unul și altul ? Faptul ca atare nu e un semn al înapoierii științifice cât mai degrabă o dovadă a ancorării dezbaterilor noastre în contextul european actual.

IMPERSONALITATEA ȘI PERSONALITATEA ARTISTULUI

În anul 1885, Titu Maiorescu s-a încumetat să-și asume misiunea deosebit de dificilă a apărării teatrului lui I. L. Caragiale împotriva acuzațiilor de imoralitate și vulgaritate, formulate atât cu ocazia unor reprezentații cât și a comentariilor apărute în unele periodice ale vremii. Principalele argumente invocate de critic în studiul *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, se bazează pe ideea impersonalității emoției estetice, care explică specificul moralității artei ca fiind derivat tocmai din particularitatea esențială, proprie a acesteia, în corelație cu impersonalitatea artistului, a cititorului sau spectatorului. Filozoful german A. Schopenhauer, din care chiar în 1885 publicase în *Convorbiri literare* unele texte în traducere proprie, i-a oferit posibilitatea de a-și însuși ideea de impersonalitate în artă, ale cărei origini merg de la Hegel și Kant pînă la Platon.

Dar încă din 1867, Titu Maiorescu făcuse dovada însușirii cîtorva teze schopenhaueriene și vorbea în spiritul lor despre arta dezinteresată, lipsită de orice tendință practică. Ideea despre contemplația impersonală ar fi putut-o prelua de la Kant, într-o parafrază a lui Schopenhauer, însă de data aceasta originea ei nu are vreo semnificație deosebită, interesul fiind captat mai degrabă de constatarea prezenței acesteia ca o permanență în gîndirea estetică maioresciană. Iar în cele din urmă, caracterul permanent a fost favorizat de consecvența cu care criticul junimist l-a audiat pe Schopenhauer în cele mai importante dezbateri literare întemeiate pe o concepție estetică.

Încă din *O cercetare critică asupra poeziei române la 1867*, Titu Maiorescu exprimase opinia că, deoarece în momentul creației artistul se smulge de sub tirania intereselor, atunci opera de artă devine „un liman de adăpost”. În acest moment al creației, poetul uită de actuali-

tate și se ridică într-o lume în care „timpul nu mai are înțeles“, iar poezia, artele frumoase devin un repaus al inteligenței. Toate aceste idei expuse de Maiorescu se pot compara cu cele ale lui Schopenhauer, sau, cum susține D. Murărașu ¹, mai degrabă cu ceea ce zicea Kant parafrizat de Schopenhauer. Și acesta ne spune că subiectul pur de cunoaștere, absorbit de contemplarea obiectului, se odihnește și că arta e un azil în care scăpăm de griji și de suferințe.

Teoria emoției impersonale este invocată de Titu Maiorescu și în alte studii, cum ar fi, de pildă, *Despre progresul adevărului în judecarea lucrărilor literare*, apărut tot înainte de *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, în 1883. Cu acest prilej, criticul susținea că „Acela are vocațiune, care în momentul lucrării se uită pe sine“, iar ceea ce-i distinge pe scriitorii adevărați de cei nechemăți este tocmai entuziasmul impersonal : „Numai entuziasmul impersonal pentru ceea ce știi că este adevărat în gândirea ta și ceea ce simți că este frumos în închipuirea ta, numai acesta îți pune pe frunte semnul celor chemați“ ².

Preocupările lui Titu Maiorescu pentru teoretizările privitoare la specificul activității artistului, mergînd pînă la scurte incursiuni în laboratorul creației acestuia, sînt urmarea firească a necesității ce a simțit-o ca să demonstreze specificul legăturii existente între artă și morală ; limitîndu-se strict la literatură, interesul pentru specificul activității scriitorului derivă din necesitatea de a demonstra rolul moral al literaturii, dar fără ca aceasta să-și piardă caracterul ei de artă. Faptul că scriitorul se inspiră din realitate nu înseamnă că opera lui este o copie a acesteia, ci o recreere, o ficțiune. Fiind o ficțiune, o lume imaginată, atunci și raporturile dintre creator și opera artistică sînt altele decît dintre omul de știință și știința profesată de el. Pentru a se produce trecerea de la lumea reală, cotidiană, la cea imaginată, a „ficțiunii ideale“, e necesar ca artistul să fie inspirat, să posede capacitatea de a imagina o asemenea lume. În momentul inspirației, artistul își concentrează toată atenția în obiectul ce-l preocupă spre a-l recrea în operă ; această concentrare trebuie să se producă în așa fel, în așa măsură, încît el să se uite pe sine cînd percepe obiectul, sau, cu alte cuvinte, să se obiectiveze. Realizarea unei pătrunderi adînci a obiectului are drept urmare faptul că artistul reușește să sur-

prindă esența lui, să intuiască generalul, tipicul, pe care apoi să-l înfățișeze sub *specie aeternitatis*, cum va zice Maiorescu în 1892. Este prima etapă a procesului de creație artistică — momentul perceperii, al contemplării, când artistul devine impersonal. Singura moralitate ce s-ar putea cere comediilor lui Caragiale „este înfățișarea unor tipuri, simțiminte și situații în adevăr omenești, cari prin expunerea lor artistică să ne poată transporta în lumea închipuită de autor și să ne facă, prin deșteptarea unor emoțiuni puternice, în cazul de față a unei veselii, să ne uităm pe noi înșine în interesele noastre personale și să ne înălțăm la o privire curat obiectivă a operei produse”³. Asupra ultimei idei, a catharsisului, a purificării de rău prin artă (susținută de Aristotel, Schopenhauer, Herbart, Hegel) vom zăbovi în capitolul următor. Revin acum la teza despre *emoția artistică impersonală* în stare să nimicească *egoismul*, amintim că acesta din urmă este la Maiorescu sinonim cu *voința de a fi*, ceea ce apropie vizibil studiul despre *Comediile d-lui I. L. Caragiale* de cel al filozofului german Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*. Înălțarea impersonală, adică emoția artistică produsă de o operă, apare ca o condiție absolută a oricărei imagini („impresii”) artistice și de aceea „tot ce o împiedică și o abate este un dușman al artei, îndeosebi al poeziei și al artei dramatice”.

Inspirându-se din Schopenhauer, dar și din Hegel, Maiorescu afirmă că esența artei constă tocmai în depersonalizare și identificarea cu absolutul, iar condiția esențială pentru ca arta să fie morală constă tocmai în puterea ce o are artistul de a-l transpune pe cititor într-o lume impersonală, obiectivă ce depășește persoana sa particulară și absoarbe realul în ideal, în ficțiune⁴.

Referirile criticului la necesitatea ca artistul să rămână impersonal (obiectiv) în prima etapă a creației revin și când e vorba de respingerea acuzației de trivialitate, formulată împotriva teatrului lui I. L. Caragiale. Acuzația de trivialitate are drept cauză iarăși confuzia dintre artă, „care este în esența ei ideală”, și realitate : „Dacă pseudo-artistul rămîne el însuș în această lume de rînd, dacă el însuș nu este cuprins de inspirarea impersonală, și prin urmare nu ne poate transporta nici pe noi în lumea curată a ficțiunilor, atunci se înțelege că lucrarea sa poate să fie trivială, indecentă, lascivă, după cum îi este felul

și ținta. Dar aceasta nu atîrnă nici de la obiect, nici de la expresii, ci de la chiar genul inspirării sale; și atunci o împărăteasă cu expresii academice, manierate, după gustul trecător al unui public trecător, poate să fie în adevăr trivială, pe cînd soția chereștegiului Dumitrache nu este“⁵.

Prin teza despre impersonalitatea emoției estetice și a artistului, Titu Maiorescu formula un răspuns lămurit, clar la întrebarea despre valoarea specifică a artei, cu precizările necesare privitoare la relația subiectiv-obiectiv în cadrul valorii estetice, numită de el printr-un termen numai aparent contradictoriu — *emoție impersonală*⁶. Teoria contemplației obiectului, ca moment în care artistul-contemplator se uită pe sine este de origine platonico-schopenhaueriană, după cum criticul însuși va preciza în studiul următor, *Poeți și critici*, apărut în 1886. În situația nou creată, impusă de necesitatea apărării lui Vasile Alecsandri, Titu Maiorescu a trebuit să se refere la momentul ce urmează contemplării impersonale a obiectului de către artist — cel al recreerii realității. Dacă în *Comediile d-lui I. L. Caragiale* se referea la impersonalitatea artistului în etapa perceperii realității, în *Poeți și critici* vorbea despre personalitatea acestuia, determinată de faptul că, procedînd la recreerea realității ce fusese percepută obiectiv, dezinteresat, încep să se manifeste o serie de factori subiectivi care-l fac să se diferențieze de ceilalți creatori. Pornind de la ideea diferențierii naturii poetului de cea a criticului, Titu Maiorescu formulează cîteva dintre elementele de bază care constituie latura subiectivă a artistului, personalitatea lui: „Poetul este mai întîi de toate o individualitate. De la aceleași obiecte chiar, despre care noi toți avem o simțire obișnuită, el primește o simțire așa deosebit de puternică și așa de personală în gradul și în felul ei, încît în el nu numai că se acumulează simțirea pînă a sparge limitele unei simple impresii și a se revărsa în forma estetică a manifestării, dar însăși această manifestare reproduce caracterul personal, fără de care nu poate exista un adevărat poet.

Din multe părți ale lumii primește poetul razele de lumină, dar prin mintea lui ele nu trec pentru a fi stinse sau pentru a ieși cum au intrat, ci se răsfrîng în prisma, cu care l-a înzestrat natura, și ies numai cu această răsfrîngere și coloare individuală. Altfel descrie lumea

Goethe, altfel o descrie Heine, altfel Leopardi, altfel Victor Hugo, deși cu toții au primit impresii de la aceeași lume”⁷.

În articolul său polemic ce avea să devină *Personalitatea și morala în artă*, C. Dobrogeanu-Gherea a crezut că a descoperit o contradicție între teoria artei ca reprezentare impersonală, din primul articol, și teoria caracterului personal al creației artistice expusă în *Poeți și critici*. Eugen Lovinescu observase deja că C. Dobrogeanu-Gherea nu ținea seama „de dublul înțeles al cuvântului”; impersonalitatea poetului se manifestă în momentul percepției obiectului, în sensul că se realizează o percepere obiectivă. Acestuia îi urmează o nouă etapă, de recreere a realității, când artistul nu poate fi altfel decât personal⁸.

Dar C. Dobrogeanu-Gherea nu se mărginește doar la a semnala pretinsa „contradicție” (deși, repetăm, nu sesizase cele două momente diferite ale creației la care se referise Maiorescu), ci purcede la o minuțioasă analiză a termenilor, a noțiunilor care i se par imprecis exprimate, „metafizice” și „neexacte”, cum ar fi: „ficțiuni ideale”, „emoțiuni impersonale”, „înălțare impersonală”, „lume impersonală”, „inspirare impersonală” etc.⁹. Criticul socialist îl aprobă de Maiorescu în ceea ce afirmase în *Poeți și critici* în legătură cu reproducerea caracterului personal al artistului în cuprinsul operei ce a creat-o; prin caracter el înțelege „temperamentul”, „inteligenta”, „simpatiile și antipatiile”, „ura și iubirea, bucuria și suferința lui — toate înrîuririle mijlocului social în care trăiește, a primit o educație etc. Mai mult, o lucrare adevărat artistică nici nu poate să nu reproducă caracterul personal al artistului; bineînțeles dacă opera este destul de întinsă pentru a putea reproduce un caracter”¹⁰. Așadar, pentru el artistul poate fi numai personal.

Evident că Gherea îl aprobase pe Maiorescu în legătură cu ceea ce afirmase în cel de al doilea articol numai pentru a demonstra existența pretinsei „contradicții” față de susținerile din primul, care credea că se referă la același lucru. Față de această neînțelegere a lui Gherea, Al. Piru își exprimă nedumerirea, fiindcă ea venea tocmai din partea unui cunoscător al marxismului, și explică științific relația respectivă, într-o formulă preluată ulterior de exegeții lui Maiorescu: „Curios cum un cunoscător al marxismului, ca Gherea, n-a înțeles relațiile dialectice

tice personal-impersonal, subiectiv-obiectiv, particular-general, individual-universal. Pentru el artistul nu poate fi decât personal, cuvântul impersonal n-are sens, a se uita pe sine ca persoană înseamnă abandonare în inconștiență, iar lumea ficțiunii ideale e o vorbă goală ce s-ar putea traduce prin neant. Luând termenii maioreșcieni *a la lettre*, Gherea combate fără să-și dea seama estetica hegeliană, definiția artei ca actualitate a ideii cu baza în sensibil, dar cu suflet propriu. Într-adevăr, după Hegel, ca și după Maiorescu, geniul nu-i niciodată expresia subiectului ca subiect, ci expresia semnificativă (concretă) a subiectului ca obiect. Artă presupune depășirea individualului, prin raport cu universalul, exprimarea particularului generalizat. Realitatea artistică obținută astfel este altceva decât lumea reală, e o ficțiune ideală. Negînd caracterul impersonal al creației, Gherea neagă, iarăși fără să-și dea seama, putința reprezentării obiective a realității în artă prin tipuri : cît despre ignorarea caracterului de ficțiune al artei, aceasta rezultă din exemplele pe care le dă, mai toate nu opere de artă, ci teme, prezentate cu formula : «Să ne închipuim că...» (un scriitor talentat ar face o dramă, un pictor ar zugrăvi un tablou etc.)¹¹.

Răspunsul lui Gherea își găsea o justificare numai din punct de vedere istoric, iar direcția atacului său servea numai „exterior” ideea susținută, observă E. Todoran¹², și corectarea făcută de Al. Piru ține seama tocmai de acest lucru.

O altă considerație a lui Gherea putea fi, în schimb, receptată de Maiorescu fără putința unei replici, căci se referea la cunoscuta teză a respingerii patriotismului din artă. Dacă Maiorescu admitea ideea că subiectul operei poate fi luat din realitatea zilnică dar cu condiția ca tratarea lui să fie ideal-artistică, atunci ar fi trebuit să admită și prezența patriotismului, în aceleași condiții. Într-adevăr, zice Gherea, și patriotismul, ca „oricare altă manifestare a vieții individuale și sociale, poate să fie subiectul unei lucrări artistice, numai tratarea acestui subiect trebuie să fie în adevăr artistică”. Artistul, scriitorul nu pot să devină atît de impersonali „încît să uite, să-și părăsească toate obiceiurile, convingerile, principiile...”. Dimpotrivă, artistul, scriitorul, își are „convingerile sale, principiile sale, e influențat de mijlocul în care trăiește, răsufală în atmosfera morală a mijlocului social în care

se află, și de aceea lucrările sale, subiectele ce va alege, felul cum le va lucra vor purta pecetea mijlocului social ce înconjoară pe artist¹³. Toate aceste remarci ale lui C. D. Gherea își păstrează valabilitatea întrucît se referă la personalitatea artistului iar nu la impersonalitatea (obiectivitatea) acestuia, ca o condiție esențială a etapei perceperii realității, încît intenția de a o formula ca replică față de ceea ce susținuse în *Comediile d-lui I. L. Caragiale* este principial nejustificată. Teza în sine, a influenței factorilor subiectivi și a mediului social, este valabilă considerată doar ca referindu-se la factorii extranei și rămînînd fără sens în cazul raportării la valoarea operei de artă.

Deși replica lui Titu Maiorescu a venit numai după șase ani (*Contraziceri?*), meritul lui de a fi transformat polemica propriu-zisă într-o dezbatere fructuoasă este de netăgăduit. E drept că o oarecare parte a dezbaterii s-a consumat cu elucidarea unor probleme de logică și terminologie, dar fără să umbrească întrucîtva reluarea mult mai explicită a tezelor de bază și astfel să prilejuiască dezvoltarea și adîncirea sensului lor fundamental. Gherea însuși avea să profite de pe urma reluării de către preopinient a unora dintre idei, care astfel apăreau cu contururi mai precise, iar expunerea limpede, clară înlesnea înțelegerea ce se dovedise foarte dificilă cu șase ani în urmă. C. Dobrogeanu-Gherea crezuse că ideile platonice expuse de Titu Maiorescu nu erau decît niște „idei nemțești”, greoaie, încîlcite și improprii pentru gîndirea estetică și critică de la noi. În felul acesta l-a obligat pe criticul *Junimii* să reia expunerea lor într-un mod mult mai explicit și cu indicarea anume a izvoarelor din care se inspirase. Textul ca atare, pe lîngă faptul că e mult mai clar și mai precis, oferă totodată și propria mărturie a autorului în legătură cu posibilitatea de a și le fi însușit fie direct de la Platon, fie prin intermediul lui Arthur Schopenhauer: „Dar teoria ficțiunii ideale, care idealitate dă obiectului tratat de artist caracterul tipic (prin chiar aceasta artistul se înalță în lumea impersonală), este teoria lui Platon; aceste sînt așa numitele «idei platonice», foarte clar reproduse cu acel caracter al lor în *Estetica* lui Schopenhauer, care Schopenhauer, deși fără îndoială german, se întemeiază în partea citată a filozofiei lui tocmai și anume pe Platon¹³. După această deosebit

de importantă indicare a izvoarelor, Maiorescu revine asupra ideilor mai vechi despre impersonalitatea și personalitatea artistului, cu clarificările și dezvoltările de rigoare, impuse de neînțelegerea corespunzătoare a sensului diferit ce-l acordase în funcție de cele două etape diferite ale actului creației artistice. Aici găsim, de fapt, expusă laolaltă, în întregimea ei, teoria maioresciană despre impersonalitatea și personalitatea artistului, într-un context care o leagă inevitabil de teoria tipurilor :

„Poetul adevărat este impersonal în perceperea lumii, întrucât în actul perceperii obiectului trebuie să se uite pe sine și să-și concentreze toată privirea în obiect ; prin aceasta numai, obiectul încetează acum de a fi individual mărginit și devine tip, se înfățișează *sub specie aeternitatis*, cum zice Spinoza, este o idee platonice. Shylock nu este un ovreu izolat, ci este ovreimea ; Werther nu este un amoret individual, ci este sentimentalitatea amorului. Aceasta constituie partea mai ales etică a artistului.

Dar odată perceperea obiectivă dobândită, manifestarea ei în o anumite formă reproduce caracterul personal al poetului și o asemenea răsfrângere în prisma lui proprie exprimă individualitatea lui esențială. Leiba Zibal din «Făclia de Paști» a d-lui Caragiale nu este nici el un ovreu izolat, ci este ovreimea, ca și Shylock ; dar ce deosebire în forma exprimării după deosebita individualitate a scriitorului ! Impersonal sau tipic văzute amândouă figurile, personal sau individual tratate de fiecare autor. Și *Luceafărul* lui Eminescu nu este un individ amoret, ci însăși sentimentalitatea amorului, ca și Werther. Dar aceeași deosebire a manifestării și din aceeași cauză. Aceasta constituie partea mai ales estetică a poetului.

Iacă teoria clară, demult știută și demult comentată, a ideii platonice întrebuințate drept fundament de estetică, și împăcarea ei cu formele foarte diverse de manifestare, în care se revelează diversele personalități ale poetilor¹⁴.

Un element cu totul nou față de studiile sale anterioare este aici definiția impersonalității ca o condiție etică a creației, iar personalitatea sau individualitatea constituie condiția estetică a artei. Definiția e împrumutată din Herbart¹⁵.

Teza lui Maiorescu despre ideile platonice devenite tipuri literare, preluată de la Schopenhauer în studiul

Comediile d-lui I. L. Caragiale, revine în *Contraziceri*? fără vreo modificare esențială. Pentru identificarea sursei acesteia în estetica lui Schopenhauer sînt deosebit de semnificative traduceri ale lui Maiorescu din filozoful german, tipărite în 1885 : „Deși poetul, ca orice artist, nu ne prezintă decît persoane și lucruri individuale, singulare, totuși obiectul pe care l-a cunoscut dinsul și prin dinsul vrea să-l cunoaștem și noi : Ideea (platonicească), speța întreagă ; de aceea în imaginile lui se va tipări oarecum tipul caracterelor și situațiilor omenești. Poetul epic, asemenea și cel dramatic, scoate din viață un obiect cu totul singular și-l înfățișează exact în individualitatea sa ; prin aceasta însă reprezintă întreaga existență omenească ; căci, ocupîndu-se în aparență cu ceea ce este individual mărginit, se ocupă în adevăr cu ceea ce este pretutindeni și totdeauna. De aici provine că sentințele, mai ales ale poetilor dramatici, se văd așa de des aplicate în viața reală”¹⁶.

Problema tipizării în artă și cea a raportului dintre particular și general pe care C. Dobrogeanu-Gherea nu le aprofundase, în studiul despre *Personalitatea și morala în artă*, a constituit și de data aceasta unul din obiectivele replicii lui Titu Maiorescu. Dar în afară de revenirile asupra tezelor despre impersonalitatea și personalitatea artistului, precum și rediscutarea firească, necesară a conceptului de tipic, Titu Maiorescu n-a mai abordat în *Asupra personalității și impersonalității poetului* și alte probleme estetice esențiale ; cea mai mare parte a intervenției din 1892 se referea la chestiuni de logică și psihologie. Metoda digresiunii și a ocolurilor folosită de el a fost adoptată și de C. Dobrogeanu-Gherea cu ocazia noului său răspuns polemic din 1893, în studiul *Asupra esteticii metafizice și științifice*. Este, totuși, de menționat faptul că obiecția lui Maiorescu în legătură cu neclaritatea, și chiar confuzia, prezente la Gherea cu ocazia utilizării unor noțiuni, l-a determinat să reia anumiți termeni, cu explicații detaliate, precizîndu-le mai bine sensurile, și să indice noi izvoare bibliografice care stau la baza gîndirii sale materialiste. El lasă să se înțeleagă că în ultima sa intervenție polemică, Titu Maiorescu „ar fi justificat contrazicerea în privința personalității și impersonalității” scriitorului prin explicațiile teoretice date (și citate de noi mai înainte), dar ar fi rămas, totuși, alte contraziceri care,

după opinia sa, nici nu pot fi eliminate „prin nici o teorie nebuloasă”. Această ultimă intervenție a lui C. D. Gherea nu și-a mai aflat vreo replică la Maiorescu. În schimb, dezbaterea a fost preluată de P. P. Negulescu în articolul *Impersonalitatea și morala în artă*¹⁷, cu contribuții demne de semnalat. Angajarea directă în polemică este prefăcută de o referire la conținutul și stilul ei. Deoarece Dobrogeanu-Gherea rezumase articolul profesorului său (*Contraziceri?*) doar la două expresii și o contrazicere, P. P. Negulescu întreprinde înainte de toate o delimitare precisă a problemelor controversate, despre care spune că sînt foarte importante, ceea ce le determină fiind diferența de opinii referitoare la următoarele probleme fundamentale: impersonalitatea emoțiilor, relația dintre egoism și rău, raportul dintre impersonalitatea susținută în studiul despre comediile lui I. L. Caragiale și personalitatea despre care s-a scris în *Poeți și critici*. Replica lui Maiorescu nu se mai referea, de aceea, cum pretindea Gherea cu scop minimalizator, numai la două expresii, ci intră în dezbateri de fond, în legătură cu două teorii estetice fundamentale. În partea a doua a studiului său, elevul lui Titu Maiorescu își propune să reia într-un alt plan discuția despre termenii *impersonal* și *personal*, deschisă de profesorul său în *Comediile d-lui I. L. Caragiale* și *Poeți și critici*. Premiza de la care pornește este că problema nu poate fi corect înțeleasă decît dacă recunoaștem existența a două sensuri diferite întrucît se referă la momente distincte ale actului creației și denumesc noțiuni diferite. Citarea prealabilă a textului maiorescian îi permite lui Negulescu formularea unei explicații proprii a termenilor respectivi. Pretutindeni în *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, observă el, cuvîntul *impersonal* înseamnă «uitare de sine», înălțare deasupra intereselor practice ale vieții zilnice, «lipsă de intenții și tendințe politice sau sociale», lipsă de «parti-pris» de morală convențională, lipsă de preocupări practice de folos individual sau de orice fel ar fi.

Primesc sau nu cititorii teoria d-lui Maiorescu, — asta-i altă chestie. Faptul e că în această teorie a d-lui Maiorescu, cuvîntul «impersonal» are această însemnare și nu alta¹⁸.

O precizare a termenului *personal* din *Poeți și critici* urmează firesc celei de mai înainte. *Personal* însem-

nează, potrivit modului lui Negulescu de a-l înțelege pe Maiorescu, „conform caracterului individual al poetului, potrivit cu caracterul individual al poetului, *relativ* la caracterul individual al poetului“ sau, mai simplu : „a fi personal, în înțelesul articolului d-lui Maiorescu, e a vedea și a simți lumea în *felul particular* pe care îl *impune* fiecăruia organizarea sa cerebrală și a reproduce acest fel particular, această notă personală, în creațiunea operelor de artă“¹⁹. Felul acesta particular de a simți lumea este impus fiecăruia de propria-i organizare cerebrală ; cu alte cuvinte, nu este *intenționat*, realizat prin intervenția voită a noastră, ci ne este *dat*. În concepția lui P. P. Negulescu, o precizare mult mai clară a sensurilor ce le acordă Maiorescu termenilor *personal* și *impersonal* devine posibilă numai în cadrul unei raportări comparative imediate a unuia la celălalt. Astfel, cuvântul *personal* nu are în *Poeți și critici* un înțeles opus celui alt cuvânt, *impersonal*, utilizat în studiul *Comediile d-lui I. L. Caragiale*. Înțelesul e diferit, chiar *deosebit* cu totul, dar nu opus. În *Comediile d-lui I. L. Caragiale* a fi *impersonal* înseamnă : „a se uita pe sine ca persoană și a se ridica deasupra oricărui interes și deasupra oricărei preocupări practice“. În *Poeți și critici*, a fi *personal* „nu înseamnă nicidecum : a nu se uita pe sine ca persoană și a se conduce de interese și preocupări practice, ci înseamnă cu totul altceva, — înseamnă . . . a vedea și a simți lumea în felul său particular, și a-l reproduce, inconștient și involuntar, ca notă personală, în manifestările exterioare întrupate în opere de artă“²⁰. Reluând, în continuare, într-un alt sistem de relații, discuția despre termenii *impersonal* și *personal*, P. P. Negulescu așează paralel textele respective din cele două articole, apropie termenii amintiți și-i reasează astfel într-un context ce le conferă calitatea de elemente specifice, componente ale personalității creatorului de artă. Privite în cadrul acestui sistem de relații, noțiunile respective nu mai apar ca fiind în totală contradicție, în opoziție, ci, mai degrabă se găsesc în raport de necesitate în una și aceeași personalitate a artistului. În timp ce primul termen — *impersonal* — se referă la necesitatea identificării artistului cu obiectul, opera sau personajul creat, cel de al doilea, *personal*, denumeste obligativitatea creatorului de a manifesta față de obiectul său, față de personaj, o atitudine proprie, menită să asigure originali-

tatea operei : „Dacă artistul trebuie să fie impersonal, în înțelesul primului articol, întrucît trebuie să se uite pe sine ca persoană și să se *identifice* cu obiectul, cu personajul, cu scena pe care vrea să le descrie, el trebuie să fie în același timp personal, în înțelesul celui de-al doilea articol, întrucît trebuie să aibă în fața obiectului, personagiului sau scenei pe care vrea să le descrie, o impresie proprie, personală, și să o reproducă ca atare în opera sa, — căci numai astfel opera sa va fi *originală*. Impersonal întrucît trebuie să se uite pe el însuși, iată cele două condiții puse artistului de cele două articole ale d-lui Maiorescu . . .” 21

Precizările de mai sus îi permit tînărului estetician formularea observației că în replica sa C. Dobrogeanu-Gherea pornise de la o premiză falsă, cîtă vreme socotea termenul *personal* din *Poeți și critici* opus ca înțeles termenului *impersonal*, utilizat în articolul *Comediile d-lui I. L. Caragiale*. Tocmai de aceea răspunsul criticului socialist din studiul *Asupra esteticei metafizice și a celei științifice* la replica lui Maiorescu din *Contraziceri*? îi apare lui P. P. Negulescu ca inapt să clarifice problema pusă în relația dialectică a personalității și, totodată, a impersonalității artistului. În felul acesta studiul lui Negulescu despre *Impersonalitatea și morala în artă* dobîndește caracterul și semnificația de replică junimistă la obiecțiile lui Gherea formulate în *Asupra esteticei metafizice și a celei științifice*. În finalul studiului său, elevul lui Titu Maiorescu pledează magistral pentru teza expusă de profesorul său ; în același timp el nu se mărginește doar la atît, căci dovedește o înțelegere proprie, capabilă să adauge noi elemente necesare, dar fără să modifice structural sensul inițial : „Într-adevăr, scrie P. P. Negulescu, după înțelesurile diferite ale cuvintelor *personal* și *impersonal*, pe care le-am arătat mai sus, artistul poate fi în același timp, fără contradicție, și personal și impersonal, în creațiunea operii de artă. El e impersonal întrucît se uită pe sine ca persoană și se ridică deasupra oricărei preocupări de interes practic ; el e însă personal întrucît se reproduce pe sine în creațiunea sa, întrucît reproduce adică într-însul felul său particular de a vedea și a simți lumea. Iar această personalitate și această impersonalitate se exercită deopotrivă în toate momentele

creațiunii artistice. Artistul contemplă sau studiază un obiect, un personagiu, o scenă, pe care vrea să le descrie sau să le reproducă în opera sa. În această contemplare el va fi și personal întrucît va vedea sau va percepe obiectul, personagiul sau scena în chestie, în felul său particular, și impersonal, întrucît se va uita pe sine în contemplarea lor, pentru a se absorbi în ele, pentru a se identifica cu ele“²².

Comparînd acest text al lui P. P. Negulescu cu cele două în care Maiorescu expune problema personalității și a impersonalității, dar mai cu seamă cu reluarea sub formă de sinteză din *Contraziceri*? vom observa că originalitatea tînărului estetician nu se rezumă doar la aprofundarea termenilor, clarificîndu-le sensurile și insistînd asupra caracterului lor necontradictoriu. Această originalitate se manifestă pe deplin în faptul că, spre deosebire de profesorul său, care limita *impersonalitatea* la momentul percepției obiectului, iar personalitatea o identifica în faza de creație propriu-zisă, Negulescu susține ideea personalității și impersonalității artistului ca două laturi constitutive ale ansamblului structurii lui, exercitîndu-se „deopotrivă în toate momentele creațiunii artistice“. Tezele, doar enunțate de Maiorescu, i-au prilejuit elevului său anumite dezvoltări care încheiau o discuție mai largă cu îmbogățirea gândirii estetice junimiste privitoare la modul de manifestare a personalității artistice în procesul de creație. Sinteza finală a discuției polemice pe care o datorăm lui P. P. Negulescu reprezintă și ultimul punct de vedere acceptat nu numai de ceilalți junimiști dar și de Titu Maiorescu, cel ce stăruise pentru tipărirea în *Convorbiri literare* a unor articole în care P. P. Negulescu să dezvolte ideile susținute anterior, cu prilejul discuțiilor stîrnite de replicile lui C. Dobrogeanu-Gherea: „Impersonal întrucît trebuie să se uite pe sine însuși, și personal întrucît trebuie să se reproducă pe sine însuși, în creațiunea operii de artă — iată în rezumat ce cerea d-l Maiorescu artistului. Și pentru că în creațiunea operii de artă se coprinde și *perceperea* și *expresia*, artistul trebuie să fie în același timp personal și impersonal, și în percepere și în expresie“²³.

Cu acest adaus final teza maioresciană dobîndea noi elemente de susținere și, în același timp, urmărea să înlă-

ture acea contrazicere de care o acuzase Gherea. Dar și acum apărarea rămânea în continuare expusă replicilor adversarului, de vreme ce contrazicerea invocată de Gherea avea la bază textul lui Maiorescu, unde nu se vorbea, ca în cel al lui P.P. Negulescu, despre *impersonalitate* și *personalitate* prezente în întregul proces al creației artistice, ci *impersonalitatea* era considerată necesară momentului perceperii realității, iar *personalitatea* aparținea etapei de creație propriu-zisă, recreerii realității percepute anterior într-o formulă, sau, mai exact, într-o expresie proprie. Teza lui P. P. Negulescu se apropia astfel de concepțiile estetice moderne care consideră perceperea realității nu ca un act premergător creației, ci ca pe o etapă a acesteia. Impersonalitatea (obiectivitatea) și personalitatea (subiectivitatea) artistului nu mai apar în etape separate, ci laolaltă, în sensul că personalitatea se manifestă și în momentul perceperii realității, ceea ce duce, din nou, la deosebiri față de Maiorescu și contribuie la apropierea de pozițiile esteticii moderne. Această nouă formulare a relației obiectiv-subiectiv („impersonal“ — „personal“) l-a obligat pe Negulescu să lărgască în continuare bazele discuției, în polemică cu C. D. Gherea, abordînd problema specificului percepției artistice față de percepția obișnuită : „Percepția artistică — remarcă el — se deosebește dar de percepția ordinară prin aceea că deosebește și extrage din complexul de senzații externe elementele esențiale și necesare, elementele *invariabile*. Și pentru că tot ce e *individual* e eminentamente *variabil*, de aceea în percepția artistică sau impersonală, obiectele încetează de a fi *individuale* și *mărginite* în timp și spațiu, pentru că sînt reduse la ceea ce e *invariabil* și prin urmare *nemărginit* în timp și spațiu. Din acest punct de vedere concepția d-lui Maiorescu și concepția d-lui Vlahuță se întîlnesc cu concepția lui Taine, după care o operă de artă e cu atît mai de valoare și cu atît mai durabilă, ca efect, în timp și spațiu, cu cît manifestă o trăsătură mai fundamentală și mai *invariabilă* a naturii omenești, cu cît rezumă și pune în evidență sub forme sensibile «quelque fragment de l'homme universal»“, cum spune Taine în ultima parte din *Philosophie de l'art* ²⁴.

După cum se poate observa, P. P. Negulescu își extrage unele idei despre percepția artistică tocmai din lu-

crarea lui Taine, criticul preferat al lui Gherea, cu scopul vădit de a demonstra cititorilor că oponentul său poate fi combătut și cu argumente oferite de critica și estetica modernă pentru care optase demult, dovezile esteticii metafizice fiindu-i de data aceasta inutile. Totul era, în cele din urmă, o chestiune de tactică polemică utilizată și altădată de elevii lui Titu Maiorescu.

Replica lui C. Dobrogeanu-Gherea față de susținerile lui P. P. Negulescu privitoare la impersonalitatea și personalitatea artistului n-a mai venit, din motive pe care nu e greu să le aflăm. Atît ultima intervenție a lui Titu Maiorescu din *Contraziceri*? (1892) cît și, mai ales, cea a lui P. P. Negulescu din *Impersonalitatea și morală în artă* l-au putut determina pe C. D. Gherea să reflecteze mai profund asupra explicațiilor adversarilor săi, căutînd răspunsuri și în alte lucrări, mai puțin frecventate de ei. Numai astfel ne putem explica reluarea problemei abia în 1895, într-un articol ce nu mai putea avea caracter de replică anti-junimistă, de vreme ce Gherea folosea acum cu îndemînarea cuvenită aceiași termeni pe care-i luase în derîdere altădată ca fiind metafizici, imprecisi: „impersonalitatea” și „personalitatea” în artă. Este vorba despre articolul *Leconte de Lisle și poezia contemporană*, apărut în *Lumea Nouă* din 1895, dar nereprodus în vreo ediție pînă în 1973 și de aceea exclus din cadrul unor concluzii prestigioase cu privire la polemică, formulate pînă la data respectivă. Revenirea lui Gherea asupra ideii *impersonalității în artă* a avut un caracter decisiv, determinîndu-i pe unii critici să aprecieze că în felul acesta importanța propriu-zisă a polemicii limitată la această latură scade considerabil sau se rezumă la ceea ce Maiorescu calificase drept „ceartă de cuvinte”²⁵. Cert este că în final Gherea dovedește că-și clarificase între timp problema impersonalității în artă, ajungînd la un punct de vedere care nu diferea esențial de cel al lui Maiorescu și era foarte înrudit cu cel expus de Petru P. Negulescu.

Impersonalitatea în artă este considerată de Gherea în 1895 ca fiind „una din ideile principale ale esteticii moderne”, provenind „din formula generală a esteticii realiste”, prin care se stabilește deosebirea fundamentală față de romantism. Definind în continuare impersonalitatea, el demonstrează că-i acordase același sens cuvîntului respec-

tiv — obiectivitate — ca și Maiorescu, iar mai apoi Negulescu : „Prin impersonalitate se înțelege puterea de a ieși din sine — însuși, darul de a înțelege, de a simpatiza cu alte suflete, de a da o formă exactă, reală naturii și civilizațiilor pe care poetul le descrie și acestea în opoziție cu literatura romantică care nu-i decît expresia prea mult mărită a unui eu pe care poetul l-a plimbat prin toate latitudinile și în care a rezumat o întreagă natură“²⁶. Aceeași idee a obiectivității denumită cu termenul *impersonalitate* o identifică apoi și în alte opere ce aparțin unor epoci literare diferite, cum ar fi clasicismul : „Și arta clasică e impersonală, nu-i nimic particular, personal în tragediile lui Corneille sau Racine, dar impersonalitatea aceasta e cu totul omenească“, sau, cum scria Flaubert : „Autorul în opera sa trebuie să fie ca Dumnezeu pentru natură, prezent pretutindeni și vizibil nicăieri“²⁷.

Renunțarea la mai vechea rigiditate și, în cele din urmă, împărtășirea ideii impersonalității în artă de către C. D. Gherea a fost și un rezultat firesc al polemicii sale cu junimiștii. Confruntarea în sine nu s-a rezumat la „cearta de cuvinte“, ci a căpătat caracterul unui schimb de opinii ce avea să ducă la precizarea noțiunilor, la îmbogățirea sensurilor și a conținutului lor prin intervenția lui P. P. Negulescu, iar în final la adoptarea de către Gherea însuși a ideii *impersonalității în artă*.

Spiritul modern al esteticii a receptat teoria schopenhaueriană despre impersonalitate în artă. Dintre cei ce au teoretizat în legătură cu emoția estetică într-un spirit asemănător celui maiorescian a fost citat I. A. Richards. El explică după cum urmează contradicția dintre *personal* și *impersonal* din cuprinsul emoției artistice : „Pentru a reacționa simultan și coerent, nu printr-un canal îngust de interese, ci prin mai multe, înseamnă a fi *dezinteresat*, și doar în acest sens ne interesează aici termenul. O stare de spirit interesată înseamnă starea în care lucrurile sînt văzute doar dintr-un punct de vedere, sub un singur aspect. În același timp, de vreme ce ne angajează mai profund independența și individualitatea altor lucruri se amplifică. Avem impresia că privim toate fețele deodată, că le vedem așa cum sînt de fapt ; le privim în afara oricărui interes particular pe care îl pot prezenta pentru noi. Desigur, dacă n-ar prezenta nici un interes nu le-am mai

privi deloc, dar cu cât interesul particular e mai liber, cu atât mai *detașată* devine atitudinea noastră. Iar a spune că devenim *impersonali* înseamnă în mod bizar doar a afirma că personalitatea noastră este mult mai *complet* implicată²⁸. Această teorie a *dezinteresării* sau a *impersonalității* artistice apare nu numai la esteticienii moderni ci și la poeți²⁹ ca E. Poe, păstrindu-și esența ei kantiană. Independent de împrejurările reapariției ei și de diversitatea formelor în care a fost expusă, ideea impersonalității în artă a constituit un prilej de dezbatere a relației obiectiv-subiectiv în artă cu toate implicațiile ei, menită să orienteze atenția asupra necesității de a ține seama de specificul valorilor estetice. Polemica Maiorescu-Gherea a inițiat pentru prima oară la noi o dezbatere a tezei amintite.

MORALITATEA ARTEI



Prilejul angajării în polemica referitoare la moralitatea artei a fost oferit tot de studiul *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, dar nici de data aceasta ideea în sine nu reprezenta o noutate, căci putea fi întâlnită, în formulări diverse, în câteva articole și conferințe ale lui Titu Maiorescu orinduite la intervale de timp diferite. Astfel, despre caracterul dezinteresat al contemplației estetice scrisese încă din 1867, iar definiția artei, dată de M-me de Staël, invocată cu aceeași ocazie, conținea referiri importante la moralitatea în sine a operelor de artă, după cum lesne se poate observa în studiul *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*. Potrivit concepției expusă într-o formulă celebră de scriitoarea franceză, poezia n-ar fi altceva decât „un product de lux al vieții intelectuale, *une noble inutilité*”; ea nu-i aduce cititorului un folos practic palpabil; căci există „numai întrucît ne poate atrage și interesea prin plăcerea estetică”¹. O atare concepție despre poezie justifică dezvoltarea ulterioară a ideii în același spirit, considerîndu-se moralitatea artei ca fiind conținută în însăși esența ei. Teza cu privire la funcția relaxantă, liniștitoare a artei în raport cu știința, formulată de Titu Maiorescu în 1867, prezintă înrudiri evidente cu unele elemente din gîndirea filozofică și estetică a lui A. Schopenhauer. În spirit schopenhauerian scria criticul junimist în 1867 cele ce urmează: „În mijlocul fluctuațiunii perpetue de care este mișcat acel straniu product al formațiunilor animalice ce se numește minte omenească, arta se stabilește ca un liman de adăpost spre a da inteligenței agitate o liniște salutară”². Dar tocmai prin această însușire a ei arta se deosebește de știință, chiar i se opune, deoarece cunoașterea științifică e dominată de nevoia aflării cauzelor, iar fiindcă lanțul cauzelor și efectelor are caracter infinit, în întregul proces al cunoașterii științifice mintea rămîne mereu agitată. În schimb, cunoașterea artistică oferă cu totul altceva, deoarece arta „prinde atenția neli-

niștită și agitată spre infinit și, înfățișându-i minții o idee mărginită în forma sensibilă a frumosului, îi dă liniștea contemplativă și un repaus intelectual”³. Textul de mai sus demonstrează că, în preocuparea sa din 1867 pentru a delimita obiectul artei de cel al științei, Titu Maiorescu a considerat contemplația estetică în spirit schopenhauerian, ca un mijloc de eliberare de sub stăpânirea voinței oarbe. Preocuparea criticului pentru demonstrarea caracterului relaxant al artei constituie primul pas spre realizarea năzuinței de a defini, mai târziu, când nevoile aveau s-o ceară, și moralitatea ca atare a artei. Cercetări recente sugerează ideea de a nu atribui în exclusivitate această formulare maioreesciană a caracterului relaxant al artei influenței exercitate de filozoful Schopenhauer. Mai degrabă poate fi considerată ca o idee „foarte veche”, devenită în timpul lui Hegel „o părere curentă”⁴. În ale sale *Prelegeri de estetică*, acesta din urmă afirmase că „arta aparține mai mult *relaxării*, destinderii spiritului, în timp ce interesele materiale ale vieții, dimpotrivă, au nevoie de încordarea lui”⁵.

Ideea maioreesciană a moralității artei enunțată și demonstrată de critic în studiul *Comediile d-lui I. L. Caragiale* se află în relații directe cu concepția sa despre contemplația artistică, la care ne-am referit în capitolul precedent. Încă de la începutul studiului amintit, sub forma unei replici ce viza nu un singur adversar ci mai mulți, Titu Maiorescu și-a formulat răspunsul convenit la învinuirea de imoralitate adusă teatrului lui Caragiale, în contextul unor considerații teoretice care privesc moralitatea artei în general. Prima precizare de poziție a criticului junimist scoate în evidență faptul că nu există deosebire între sine și adversarii lui Caragiale în privința admiterii ideii că literatura dramatică a avut și are o misiune morală: „Dacă ni se pune întrebare: arta în genere și în special arta dramatică are sau nu are și o misiune morală? contribuie ea la educarea și înălțarea poporului? Noi răspundem fără șovăire: da, arta a avut întotdeauna o înaltă misiune morală, și orice adevărată operă artistică o îndeplinește”⁶. Deosebirea apare îndată ce se merge mai departe de recunoașterea principală a existenței moralității artei în general. Pentru a răspunde în ce constă misiunea morală a artei, Titu Maiorescu enunță tot un principiu general potrivit căruia „influența morală a unei lucrări

literare nu poate să fie alta decît influența morală a artei în genere“, căci, dacă în orice operă de artă se află, „un element esențial moralizator“, el trebuie să se găsească în fiecare gen de artă, deci și în cea dramatică. În felul acesta, răspunsul la întrebarea în ce constă moralitatea artei îl orientează pe critic spre niște argumente de ordin teoretic, pe care le află el în însușirea esențială a contemplației estetice : dezinteresarea, impersonalitatea. Emoția estetică, observă Maiorescu, independent de genul artei care o produce, posedă însușirea de a-l face pe cel ce rămîne stăpînit de ea ca în momentul respectiv „să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale“. După enunțul general al tezei potrivit căreia emoția estetică are puterea de a-l înălța pe om „în lumea ficțiunii ideale“, concluzia privitoare la moralitatea artei apare ancorată într-un complex de suporturi logice, iar răspunsul la întrebarea în ce constă, de fapt, moralitatea aceasta îl formulează în spirit schopenhauerian : „Dacă izvorul a tot ce este rău este egoismul și egoismul exagerat, atunci o stare sufletească în care egoismul este nimicit pentru moment, fiindcă interesele individuale sînt uitate, este o combatere indirectă a răului, și astfel o înălțare morală. Și cu cît cineva va fi mai capabil prin dispoziția sa naturală, sau prin educație a avea asemenea momente de emoțiune impersonală, cu atît va fi mai întărită în el partea cea bună a naturei omenești“⁷. Față de ceea ce susținuse în *O cercetare critică asupra poeziei române la 1867* este cu totul nou în concepția lui Titu Maiorescu, în 1885, răspunsul, în spirit schopenhauerian, la întrebarea în ce constă moralitatea artei, căci despre moralitatea ei ca urmare firească a contemplației estetice dezinteresate vorbise și mai înainte. Odată acceptată ideea explicării moralității artei ca rezultat al însușirii ce o posedă emoția estetică, de a-l face pe om să se transpună în sfera ficțiunii ideale, uitînd de interesele zilnice și astfel nimicindu-se egoismul, urmarea firească, logică, era respingerea tuturor lucrărilor artistice devenite imorale fiindcă-l aruncă pe cititor sau spectator în sfera intereselor zilnice : „Prin urmare, scrie Maiorescu mai departe, o piesă de teatru cu directă tendență morală, adică cu punerea intenționată a unor învățături morale în gura unei persoane spre a le propaga în public ca învățături, este imorală în înțelesul artei, fiindcă aruncă pe spectatori din emoțiunea imperso-

nală a ficțiunii artistice în lumea reală cu cerințele ei, și prin chiar aceasta îi coboară în sfera zilnică a egoismului, unde atunci — cu toată învățătura de pe scenă — interesele ordinare câștigă preponderența. Căci numai o puternică emoțiune impersonală poate face pe om să se uite pe sine și să aibă, prin urmare, o stare sufletească inaccesibilă egoismului, care este rădăcina oricărui rău... Nici fraza de morală practică, nici intenționata pedepsire a celui rău și răsplătire a celui bun nu se țin de artă, ci sunt de-a dreptul contrare⁸.

Altfel spus, Titu Maiorescu admite ideea moralității artei, însă aceasta nu constă într-o temă morală continuată, ci în însăși esența ei, în ființa ei, în puterea de a realiza acea înălțare impersonală. Ideea evadării din realitatea cotidiană în lumea ficțiunii ideale enunțată de Titu Maiorescu se apropie de cea a lui Schopenhauer care prin contemplația artistică înțelegea descătușarea din lanțurile voinței oarbe. Cu toate acestea, ideea putea fi însușită și din izvoare mult mai îndepărtate, deoarece în ultimă instanță apare ca o altă formulare a catharsisului aristotelic; despre o astfel de purificare sufletească Titu Maiorescu vorbise atît în legătură cu arta dramatică cît și cu romanul, ambele contribuind la purificarea spectatorului dar și a cititorului⁹.

Cît privește cel de al doilea înțeles al ideii de moralitate a artei, ca fiind cuprinsă în conținutul ei, în tematica acesteia, Titu Maiorescu nu putea decît să-l respingă categoric, ca incompatibil cu cel dintîi, deoarece prin amintirea de interesele zilnice, în loc să nimicească egoismul, îl stimulează și-l cultivă. Incompatibilitatea moralei conținute cu cea care apare ca un atribut al artei este demonstrată cu prilejul examinării cîtorva dintre cele mai reprezentative opere dramatice din teatrul european. În dramele lui Shakespeare nu se întîlnește nici o învățătură morală, și s-ar putea recolta sute de exemple care să demonstreze „cît ar fi de greșită la operele de artă cerința unei morale în înțelesul practic al cuvîntului“, adică a unui conținut moral, a existenței unor idei morale introduse de autor în mod voit în opera sa.

Moralitatea teatrului lui I. L. Caragiale poate fi discutată, după opinia sa, numai prin raportare la aceste principii generale a căror valabilitate a confirmat-o practica artistică din toate timpurile. De aceea, singura mora-

litate ce o putem pretinde pieselor lui I. L. Caragiale este „înfățișarea unor tipuri, simțiminte și situații în adevăr omenești, cari prin expunerea lor artistică să ne poată transporta în lumea închipuită de autor și să ne facă, prin deșteptarea unor emoțiuni puternice, în cazul de față a unei veselii, să ne uităm pe noi înșine în interesele noastre personale și să ne înălțăm la o privire curat obiectivă a operei produse”¹⁰. Impersonalitatea spectatorului capătă în cuprinsul ultimului alineat înțelesul precis, de obiectivitate. Relația dintre moralitatea artei și necesitatea ca spectatorul însuși să procedeze ca și artistul în momentul contemplației estetice uitându-se pe sine apare ca o condiție a emoției estetice. De la spectatori, spune Maiorescu, „trebuie să cerem să se prezinte înaintea operei de artă „dispuși, nepreveniți, fără intenții străine artei“. Capacitatea spectatorului „de a primi o impresie estetică“ nu e o însușire permanentă, o stare permanentă; ea apare în anumite condiții, ca și inspirația artistului, încît nici contactul cu opera de artă nu trebuie să aibă loc decît atunci cînd sînt create aceste condiții — de unde și constatarea cu caracterul unei recomandări sentențioase: „și cine la o piesă de teatru nu-și poate uita grijile sale personale, sau legăturile sale de partid politic, sau catehismul său de morală convențională, acela să nu se mai amestece în ale artei“¹¹.

Toate aceste idei maioresciene despre moralitatea intrinsecă artei, conținută în însăși esența ei, au fost comentate și respinse sau amendate de C. D. Gherea în studiul *Personalitatea și morala în artă*. Criticul de la *Contemporanul* a subscris la inițiativa lui Titu Maiorescu de a apăra lucrările literare ale lui I. L. Caragiale de acuzația de imoralitate, dar n-a putut împărtăși în același timp și concepția estetică de care adversarul său se folosisese ca fundament teoretic al întregii apărări. Tocmai de aceea și prima obiecție formulată împotriva teoriei maioresciene a moralității artei se referea anume la ideea schopenhaueriană conținută în enunțul „egoismul e rădăcina oricărui rău“. Prin atacul direct îndreptat împotriva acestei idei, C. Dobrogeanu-Ghera credea că va putea destrăma întreaga teorie a moralității artei, căci socotea de la sine eliminat obiectul asupra căruia trebuia să se răsfrîngă efectul emoției estetice impersonale. Obiecția sa principală pornea de la o idee contrară lui Maiorescu în legătură cu

egoismul, considerînd că „sentimentele și faptele egoiste“ nu sînt dăunătoare, cum susținuse criticul junimist, ci chiar „trebuitoare pentru păstrarea indivizilor“, deci și a speciei umane; drept urmare, ele sînt morale, ca și sentimentele și faptele altruiste. De vreme ce atît egoismul cît și altruismul pot fi morale, opinia despre egoism ca rădăcină a oricărui rău este greșită¹².

Demonstrația bazată în cea mai mare parte pe raționamente fi prilejuiește în final lui C. Dobrogeanu-Gherea prima concluzie despre „meteahna“ ce iese mai întîi în evidență la T. Maiorescu în legătură cu specificul moralității artei: „Iar dacă egoismul nu e rădăcina oricărui rău, atunci rolul artei, care după d. Maiorescu e de a deștepta în privitori o stare sufletească în care egoismul să nu mai poată avea înrîurire nu s-ar cuveni să fie numit întotdeauna moralizator“¹³.

Cea de a doua obiecție de fond privitoare la teoria maioreseană a moralității artei se finalizează cu respingerea ideii potrivit căreia arta l-ar înălța pe om deasupra intereselor zilnice. Dimpotrivă, constată Gherea, „arta atîtă în gradul cel mai înalt interesele reale individuale și anume acele de cari se ocupă, făcîndu-ne să uităm pe toate celelalte.“ Iar pentru ca demonstrația să dobîndească un caracter pe deplin convingător, criticul socialist preferă să-și recolteze exemplele literare menite a ilustra afirmația de mai sus, chiar din operele acelor autori la care apelese și preopinentul său. Interpretarea ce le-o dă este însă eronată și va constitui obiectul replicilor tuturor criticilor de mai tîrziu care au găsit-o uneori de-a dreptul ciudată prin falsificarea relației dintre experiența personală și influența nemijlocită ce o exercită asupra perceperii artistice: „Interesul și emoțiunea ce va trezi în public *Romeo și Julieta* vor fi cu atît mai mari, cu cît acel public va fi mai în stare de a iubi, cu cît a iubit mai tare; iar interesul și emoțiunea vor ajunge la culme la spectatorii a căror iubire a fost nenorocită, ca și a nefericiților înamorați din piesa lui Shakespeare.“ La rîndul ei, gelozia lui Othello îl va emoționa mai puternic tot pe un gelos, iar regele Lear de asemenea va provoca într-un grad mai înalt emoții celui ce a avut el însuși de suferit de pe urma nerecunoștinței copiilor săi. Exemplelor astfel invocate le urmează concluzia răspicată, a imposibilității detașării cititorului, a spectatorului de preocupările și interesele

lumii cotidiene în momentul stabilirii contactului cu opera de artă : „Da, venim înaintea unei lucrări artistice, intrăm în teatru cu interesele, cu durerile noastre, cu suferințele, cu ura și cu iubirea noastră și nu putem să le lăsăm în anticameră, la portar, cum ne lăsăm paltoanele și galoșii, și după cum pare a ne sfătui domnul Maiorescu ; nu putem pentru că lucrul este cu neputință și cererea absurdă. Dacă însă am putea lăsa la ușă interesele noastre individuale, interesele lumii zilnice, pasiunile noastre etc., atunci în adevăr am ajunge «impersonali», dar în schimb arta, care este o «ficțiune ideală», nu ne-ar face nici o impresie și cel mult ne-ar aduce în «lumea impersonală», adică ne-ar adormi”¹⁴. Exagerările de mai sus își mențin neschimbat fondul chiar și după ce le dezbrăcăm de veșmîntul lor polemic. Ele sînt rodul unei gîndiri estetice schematice care reduce emoția artistică la emoția psihologică, dar mai ales, excluzînd impersonalitatea (obiectivitatea) în momentul receptării operei de artă, opera ajunge să fie înțeleasă greșit, „ca și curata existență“, cum observa Al. Piru. Potrivit acestor principii, constata cu maliție criticul amintit, Gherea ar sugera ideea că „publicul asistînd la reprezentarea tragediei lui Othello ar trebui să împiedice pe maur a strângula pe Desdemona sau să sancționeze crima pe loc”¹⁵. N. Manolescu, la rîndul său, califica această estetică a lui C. Dobrogeanu-Gherea ca fiind „rudimentară“, căci, potrivit normelor ei, cititorul este lipsit de posibilitatea trăirii universalului din artă ; i se impune atunci principiul că „ar trebui să iubim o femeie ca să pricepem o piesă de dragoste, să fi ucis măcar o dată în viață din gelozie, ca să ne placă *Othello*, să fi nutrit pasiuni politice răvășitoare ca să ne zguduie tragedia lui *Machbeth*”¹⁶.

În ciuda caracterului ușor ironic al comentariului său, Nicolae Manolescu reține, totuși, în adevăratul lui spirit enunțul gherist, cu deducții logice atacabile. Dar textul criticului socialist poate fi interpretat și ca o referire anume la posibilitatea sporirii tensiunii emoției estetice în cazurile în care apar anumite coincidențe între situația sau starea personajului și a celui ce realizează contemplația estetică. Atunci, însă, apare o nouă contradicție, de-a dreptul insolubilă, căci contemplația estetică, potrivit cu opinia aceluiași critic, fiind dezinteresată, nu poate avea loc decît în momente de predispoziție a contemplatorului,

cînd se uită pe sine, ca și creatorul. În realitate, teza lui C. Dobrogeanu-Gherea n-o poate anula, principial, pe cea a lui Titu Maiorescu despre caracterul relaxant al artei în general, căci datele experienței personale a contemplatorului sînt re trăite într-un mod anume, specific, în contextul re trăirii generale-estetice, care are un caracter liniștitor, relaxant. Într-un spirit asemănător fusese formulată și teoria schopenhaueriană despre tragic, încheindu-se cu concluzia că tragedia ar avea ca ultimă tendință și intenție îndreptarea spre resemnare, spre negarea voinței de viață ¹⁷.

A treia mare obiecție a lui C. Dobrogeanu-Gherea față de ideea maioreseană a moralității artei are în vedere excluderea de către criticul junimist din sfera literaturii a patriotismului, considerat ca un sentiment ce e determinat de interesele zilnice și mai ales le amintește. Argumentul lui Gherea este de natură logică : de vreme ce patriotismul se exclude din artă ca un sentiment „zilnic“, atunci tot atît de firesc ar fi să se elimine și alte sentimente din categoria respectivă, precum „ura, gelozia, lăudăroșenia, zgîrcenia, lăcomia, răzbunarea și celelalte“. Dacă lucrurile s-ar petrece în acest mod, atunci artei nu i-ar mai rămîne altceva de făcut „decît să-și ia tîlpășița“. Polemica fiind continuată în spiritul aflării contradicțiilor adversarului, nu i-a fost greu lui C. D. Gherea să ajungă la concluzia ce-i convenea, privitoare la acceptarea discriminatorie de către Maiorescu a intereselor zilnice în artă la un moment dat, pentru ca mai apoi să le excludă pe unele : dacă criticul junimist acceptase inițial principiul după care subiectul operei poate fi luat din realitate, pentru a-i rămîne fidel, ar fi trebuit să admită și prezența patriotismului ca și a oricărui alt sentiment întîlnit în viața zilnică ; ori, adversarul său „dă afară interesele zilnice pe fereastră și le lasă să intre înapoi pe ușă“ ¹⁸.

După ce consideră că a reușit să identifice acele elemente care anulează susținerile lui Maiorescu din pricina caracterului lor contradictoriu, Gherea procedează la expunerea cît de cît sistematică a propriilor opinii despre moralitatea artei. El deduce această moralitate slujindu-se de teza determinismului social care consideră că artistul se află sub influența mediului social, „răsufală în atmosfera morală a mijlocului social în care se află, și de aceea lucrările sale, subiectele ce va alege, felul cum le va lucra

vor purta pecetea mijlocului social ce înconjură pe artist." Fiind un produs al mediului social, în chip firesc arta nu poate fi numai morală, ci și imorală, căci „un mijloc social stricat, nemoral, va corupe arta, va produce opere artistice nemorale, și aceste produse ale societății corupte vor avea și ele înrîurire demoralizatoare”^{19a}. Desigur că o artă coruptă (produsă, în general, de clasele dominante) nu poate crea o societate coruptă, însă după apariția ei contribuie la sporirea corupției și a demoralizării. În sprijinul tezei sale aduce o serie de exemple cu precizarea că astfel de opere imorale îi pot influența cu deosebire pe cei ce sînt ei înșiși imorali, dar foarte puțin pe aceia care sînt „morali”. Prin această teză a sa C. Dobrogeanu-Gherea se situa pe poziții apropiate de cele ale esteticii moderne care se referă la opere considerate frumoase și imorale în același timp. Luigi Pareyson, de pildă, consideră că „din punctul de vedere al lectorului și al celui care se bucură de opera de artă, subzistă foarte bine posibilitatea de a considera frumoasă o operă care este în același timp considerată imorală, și viceversa”^{19b}. Benedetto Croce referindu-se la aceeași problemă, sublinia că imaginea artistică nu poate fi morală sau imorală; moral sau imoral este numai actul reflectat. Aceasta ar fi însă o a treia poziție, în care în prima parte recunoaște autonomia artei dar nu și moralitatea ei intrinsecă, după cum procedase Maiorescu, iar în cea de a doua se referă la conținutul artei, care, cum susținuse și Gherea, poate fi moral sau imoral. O expunere foarte clară a poziției lui Gherea o întîlnim în articolul său din 1887/1888 despre *Tendenționismul și tezismul* în artă, unde, pornind de la principiul că arta e un produs ca oricare altul, al spiritului omenesc, susținea categoric că ea poate fi „folositoare” ori „vătămătoare”. Cînd exprimă „idei și sentimente sănătoase, arta este „folositoare”, adică morală, iar cînd ideile și sentimentele exprimate sînt „rele”, arta e „vătămătoare”, adică imorală. Așadar, conținutul artei, care pentru Gherea însemna ideile și sentimentele exprimate, ar constitui el *singurul* factorul care decide dacă o operă este *morală* sau *imorală*. Revenind la principiul de la care Gherea pornise polemica sa cu Maiorescu, deși se referă la conținutul moral al artei (pe care adversarul său nu-l luase în considerare) și lasă în fond nediscutată teza enunțată de acesta (despre esența moralizatoare prin însuși specificul emoției

estetice produse) Gherea discută fructuos şi alte aspecte strîns legate de aceasta, pe care criticul junimist nu le avusese în vedere. La întrebarea dacă arta trebuie să îndeplinească o misiune educativă şi să aibă caracter moralizator, el răspunde afirmativ. De aci decurge şi necesitatea îndeplinirii unei condiţii esenţiale : pentru ca opera să fie moralizatoare, trebuie ca artistul însuşi, creatorul ei, să atingă o anume înălţime morală, intelectuală şi ideală. O operă de artă „reproduce caracterul“ personal al autorului ei, constituit din „înălţimea morală, idealul, credinţele şi simpatiile“ lui, ceea ce face ca ea să reproducă şi „moralitatea artistului“. Atunci se stabileşte un raport de dependenţă între moralitatea operei şi moralitatea artistului : influenţa operei „va fi cu atît mai mare cu cît va fi mai înaltă moralitatea artistului şi genialitatea lui“²⁰. Textul capătă înţelesul real, rotunjit, dacă-l raportăm din nou la afirmaţia de mai înainte în legătură şi cu talentul, fără a cărui prezenţă nu poate fi concepută moralitatea artei. Sintetizînd acum spusele lui Gherea, vom constata că apreciază gradul moralităţii artei în raport cu două cerinţe importante : înălţimea morală şi talentul creatorului. Ultima condiţie apare doar sub forma enunţului, fără să se demonstreze întrucîtva necesitatea existenţei talentului ca element hotărîtor pentru constatarea gradului moralităţii artei. Dimpotrivă, la un moment dat Gherea sugerează ideea că reunirea celor două elemente, a celor două cerinţe ar crea posibilitatea admiterii ideii (maioresciene) că arta are o putere moralizatoare în sine. Atunci, pentru a menţine diferenţierea la nivelul clarităţii maxime, adaugă noi elemente concepţiei proprii, datorită cărora respingerea ideii moralităţii în sine a artei apare tot mai evidentă, iar detaşarea de Maioreşcu nu mai poate da naştere nici unei îndoieli. „Dacă puterea moralizatoare a unei opere artistice — afirmă Gherea în spiritul intenţiilor anunţate anterior — e cu atît mai mare cu cît opera e mai genială, atunci arta are putere moralizatoare în sine. Şi, în adevăr, mulţi judecă aşa, şi plecînd de la adevărul că opera artistică e cu atîta mai moralizatoare cu cît e mai mare, scot încheierea că arta are în sine putere moralizatoare şi apoi, căutîndu-i numaidecît, ajung la definiţii metafizice, ca «înălţare impersonală într-o lume impersonală». Toate acestea sunt însă neadevărate, pentru că nu putem zice că puterea moralizatoare a artei este proporţională cu genia-

litatea artistului, decît numai dacă opera cuprinde în sine elementul moral, și fără condiția a doua afirmația întâia e greșită. *Arta în sine* este tot atît de puțin moralizatoare cît este de folositor și cuțitul în sine”²¹. După aceste considerații categorice devine tot mai evident faptul că stabilirea anterioară a relației de dependență dintre moralitatea operei și talentul artistului nu modifică esența concepției lui C. Dobrogeanu-Gherea. Criticul a refuzat categoric să recunoască faptul că arta are o funcție moralizatoare intrinsecă și a avut ideea nefericită de a o compara cu „cuțitul în sine”, ceea ce a contribuit la anularea parțială a nuanțarilor făcute anterior.

Estetica modernă, contemporană, pornește de la premiza că arta are un caracter moral ce decurge din însăși esența ei, dar poate avea și un conținut moral, cu condiția ca acesta să nu fie exterior structurii operei, ci integrat perfect, spre a o feri de vizibilele și supărătoarele tendințe de a pedagogiza. Cu alte cuvinte, exclusivismul lui Gherea i-a limitat contribuțiile sale în legătură cu relația artă-morală, dar tot atît de limitate rămîneau și cele ale lui Maiorescu, cît timp admitea numai moralitatea în sine a artei. Este o nouă ipostază a gândirii estetice unde contribuțiile lui Maiorescu sînt completate de cele ale lui Gherea, iar polemica se afirmă din nou ca o dezbatere încheiată cu clarificări atît de necesare pentru următoarele generații de esteticieni români. Esteticienii contemporani de formație științifică au insistat asupra ambelor aspecte ale moralității în artă, cu precizări în cuprinsul cărora aflăm confirmări ale tezelor lui Gherea dar și ale lui Maiorescu. O dezvoltare edificatoare în acest sens întîlnim în *Estetica* lui Nicolai Hartmann care s-a referit deopotrivă la posibilitatea prezenței în artă a unor idei, a unor teme morale dar și la moralitatea conținută în esența artei²².

Direcțiile principale spre care s-a orientat polemica privind moralitatea artei, declanșată de Maiorescu și Gherea, după 1886, privesc în special două elemente esențiale, necesare înțelegerii în ansamblu: specificul emoțiilor estetice, iar fiindcă ele distrug egoismul și astfel arta își îndeplinește misiunea sa morală, particularitățile egoismului raportat la artă.

Față de susținerile lui Gherea din studiul *Personalitatea și morala în artă*, Titu Maiorescu i-ar fi putut obiecta în *Contraziceri*? faptul că adversarul său nu făcuse

referiri anume la specificul emoției estetice în comparație cu oricare alt gen de emoție. Cu toate acestea criticul junimist nu formulează o asemenea obiecție, care l-ar fi solicitat ca estetician și psiholog, ci preferă să orienteze discuția pe un teren în care erau puse la încercare calitățile sale de logician. În acest fel, întreprinde un răspuns sistematic și logic, mai întâi calificând drept curioasă replica lui Gherea și respingînd, în continuare, obiecția cu privire la terminologie. Gherea scrisese răspicat că „emoțiune impersonală” este, după opinia sa, un termen inadecvat, de vreme ce toate emoțiile se produc „într-o persoană”, iar atunci ele nu pot fi decît „personale”. În replica sa la această afirmație, T. Maiorescu observa în *Contraziceri*? că, dacă s-ar admite punctul de vedere al lui C. D. Gherea, ar însemna, urmînd firul logic al gândirii, ca tot ceea ce are loc într-un individ să nu fie decît *personal*. De pildă, o opinie exprimată de cineva, o idee, chiar dacă e împrumutată de undeva, nu poate fi decît „personală a lui”, deoarece procesul exprimării ei are loc într-un organism individual al celui ce-și asumă obligația exprimării acesteia²³.

Comentariul lui C. Dobrogeanu-Gherea, provocat de această obiecție a lui T. Maiorescu, pornește de la constatarea că preopinentul său „face confuzie între două fenomene psihice deosebite : idei și emoțiuni”²⁴. Faptul că un individ împrumută de la altcineva idei sau opinii, remarcă criticul socialist, nu presupune și preluarea unor emoții de la emițător — cum ar fi, de pildă, frica ori spaima. Maiorescu este bănuit de nediferențierea unor fenomene psihice, ca ideile și emoțiile. Or tocmai aci începe și diferențierea celor doi critici. Spre deosebire de Maiorescu, Gherea afirmă că în limba română se face o delimitare clară între fenomene psihice cum ar fi ideile și emoțiile. Deosebirea constă în aceea că „ideile, noțiunile, adevărurile” sînt impersonale, deoarece prin caracterul lor mai general afectează mai puțin „viața vegetativă a individului, a persoanei...” Impersonalitatea s-ar limita atunci, după opinia criticului socialist, numai la „noțiuni” și „adevăruri” — mai exact la „idei”. Motivul principal al delimitării ar fi acela că adevărurile respective aparțin deopotrivă tuturor oamenilor „normal organizați”. În schimb, emoțiile (frica, spaima, bucuria, iubirea) chiar dacă constituie sentimente „analoage” la toți indivizii,

fiecare le simte și ca intensitate și ca fel atît de diferit, încît, spre deosebire de idei, sînt *personale*. Susținerile lui Gherea, cu tot caracterul lor convingător, rămîn numai în preajma adevărului științific. Deosebirile dintre idei și sentimente nu fac posibilă excluderea caracterului *personal* în cazul ideilor și a celui *impersonal*, în cel al sentimentelor. Mai degrabă s-ar putea vorbi despre o dozare diferențiată a elementului *personal* în cazul emoțiilor și al ideilor, mai pronunțat la cele dintîi și mai puțin evident la cele din urmă. Citatul lui Gherea din Henry Maudsley nu face, în cele din urmă, altceva decît să indice aceeași diferențiere cantitativă a elementului *personal* în cuprinsul emoțiilor față de cel al ideilor : „Emoțiunile influențează mai puternic organismul decît ideile, fiindcă ele înfățișează o mișcare internă mai violentă și fiindcă toate funcțiunile vegetative sînt mai adînc implicate în originea lor, în firea și manifestarea lor“, iar în cele din urmă, însăși natura esențială a individului este relevată de sentiment sau de viața afectivă. Tocmai această din urmă idee a lui Henry Maudsley îl cucerește cel mai mult pe C. D. Gherea, prin afirmația că în definirea naturii specifice a individului, esențialul îl hotărăsc emoțiile individului, iar nu ideile (pe care le poate împrumuta de la altcineva) și de aceea, potrivit unei logici elementare, emoțiile nu pot fi decît *personale*. Sau, cu cuvintele lui C. D. Gherea : „Și tocmai pentru că emoțiunile implică mai mult viața vegetativă a individului, a persoanei, de aceea am crezut și credem termenul «emoțiune impersonală» un termen impropriu, o expresie neexactă“²⁵.

Ca și cu alte prilejuri, Maiorescu îi desemnează pe elevii săi pentru continuarea polemicii cu Gherea în legătură cu specificul emoției estetice ca punct de pornire pentru definirea specificului moralității artei. Încă din *Psihologia stilului* P. P. Negulescu abordase cîteva aspecte ale emoției estetice. El remarcase că în psihologie emoțiile pot fi reduse la tipurile lor generale și abstracte. În artă, în schimb, nu pot fi extrase din starea lor de complexitate concretă, deoarece arta, prin tendința ei de a reproduce viața, „nu se poate servi decît de emoțiuni individualizate, determinate de anume împrejurări fizice și psihice, așadar concrete, circumstanțiale ; complexitatea acestora de senzații sau de imagini, de idei și de sentimente e dar esențială emoțiunii, întocmai ca și complexul

de note sau calități ce-l alcătuiesc, pentru un obiect concret²⁶. Dar prin aceste precizări, reliefări și nuanțări, P. P. Negulescu nu era încă angajat pe deplin în polemică în legătură cu emoția estetică.

Cum era și firesc, polemica consacrată specificului emoției estetice a fost angajată de Negulescu în anul următor, cu ocazia apariției studiului *Impersonalitatea și morala în artă*. Dezbateră propriu-zisă a problemelor de fond cuprinde o amplă referire la înțelesul ce-l acordase Titu Maiorescu termenului *emoție impersonală*. Acesta, observă Negulescu, a folosit expresia „emoții impersonale” în articolul *Comediile d-lui I. L. Caragiale* urmărind să indice „un anume fel de emoțiuni cu un anume caracter, pe care se întemeiază” moralitatea artei²⁷, adică emoțiile estetice. Cum obiecția lui C. D. Gherea viza inexactitatea expresiei *emoții impersonale*, tânărul polemist a trebuit să insiste în vederea clarificării noțiunilor folosite de profesorul său și respinse de adversar. În acest scop a apelat la metoda citării comparative, pe larg, reproducând fragmente din *Contraziceri?* și din *Asupra esteticei metafizice și științifice*. Comentariul ce le însoțește reține ideea că în concepția lui Titu Maiorescu nu sînt impersonale orice fel de emoții, ci numai cele estetice²⁸. Dar precizarea respectivă lipsea din studiul lui Maiorescu, încît obiecția lui Gherea rămîne și în continuare îndreptățită. Replica lui Negulescu are însă o valoare deosebită prin faptul că el zăbovește îndelung asupra terminologiei, atît cu scopul de a clarifica accepțiunea acordată de profesorul său, cît și spre a lărgi cadrul discuției, intervenind cu noi argumente extrase dintr-o bibliografie neutilizată anterior de criticul junimist. El nu formulează o nouă teorie despre impersonalitatea emoțiilor estetice, ci reia sub formă de citat ceea ce expusese cu un an în urmă în *Psihologia stilului*. După opinia sa, toată confuzia și controversa cu privire la personalitatea sau impersonalitatea emoțiilor estetice s-ar datora faptului că acestea au fost considerate de polemisti „ca emoțiuni aparte, deosebite de toate celelalte și avînd individualitatea lor de sine stătătoare”, pe cînd ele, adaugă acum Negulescu propria-i părere, „nu sînt decît coloritul particular pe care îl iau celelalte emoțiuni, cînd ne sînt sugerate de operele de artă sau de frumusețile naturei, cînd sînt adică pur contemplative, cînd lipsește din ele orice element de

activitate personală interesată.“ Părerea sa, adaugă el mai departe, este confirmată de teoria școalei evoluționiste engleze, și de unul dintre criticii europeni ce figura chiar în bibliografia fundamentală utilizată de adversarul lui Maiorescu — Guyau²⁹. În sfârșit, Negulescu insistă asupra ideii că în concepția lui Titu Maiorescu teza caracterului impersonal al emoțiilor estetice are o importanță deosebită, constituie un element fundamental pentru înțelegerea în ansamblu a teoriei moralității artei, căci stă la temelie ei. Moralitatea artei, subliniază Negulescu, așa cum este ea explicată în *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, „stă în faptul că impersonalitatea emoțiilor estetice exclude egoismul care e rădăcina oricărui rău“³⁰.

Opiniile lui P. P. Negulescu despre emoțiile estetice se apropie mai mult decât cele ale lui Gherea de concepțiile contemporane, tocmai fiindcă țin mai mult seama de rezultatele cercetărilor psihologice. Felul de a pune problema specificului emoțiilor estetice prezintă asemănări evidente cu cel al lui L. S. Vigotski. Astfel, P. P. Negulescu socotea emoția estetică nu ca pe o emoție de un tip diferit fundamental de emoție în general, ci ca un colorit particular al acesteia. L. S. Vigotski observa că emoția artistică este tot o emoție obișnuită, „dar care se rezolvă prin intermediul unei activități deosebit de intense a fanteziei.“ Excitantul estetic se delimitează de toate celelalte categorii de excitanți, iar această delimitare e necesară fiindcă „garantează rezolvarea pur centrală a afectelor provocate de artă și asigură ca aceste afecte să nu se manifeste în nici o acțiune externă“³¹. Altfel spus, emoția estetică se deosebește de cea obișnuită, după cum încă Hennequin observase, prin faptul că prima nu duce la nici un fel de acțiune, sau, cum ar fi spus Maiorescu, este dezinteresată, „impersonală“.

Principala caracteristică a emoției artistice constă în faptul că este o emoție a intelectului, care duce la inhibarea manifestării exterioare, iar rezolvarea lor se află cu deosebire „în imaginile fanteziei“³². Continuându-și expunerea cu privire la specificul emoțiilor artistice, Vigotski preia unele elemente din estetica veche, precum ideea realizării catharsisului prin artă, preluare care, de asemenea, amintește de cea întâlnită la Maiorescu și Negulescu. Orice operă de artă, scrie Vigotski, „conține în mod

necesar o contradicție afectivă, provoacă serii reciproc opuse de emoții și le aduce în cele din urmă la scurt-circuit și nimicire. Este ceea ce putem denumi adevăratul efect al operei de artă, apropiindu-ne astfel de noțiunea de catharsis, pe care Aristotel a pus-o la baza interpretării tragediei...³³. Emoțiile estetice se află într-un antagonism permanent, „sînt orientate în sensuri opuse“, iar legea reacției estetice este aceeași în cazul tuturor genurilor literare și anume, reacția estetică „cuprinde afectul care evoluează în două sensuri opuse și care, în punctul final, ca într-un fel de scurt-circuit, își găsește nimicirea“³⁴, iar acest proces e denumit de Vîgotski cu același cuvînt aristotelic *catharsis*. În cele din urmă, catharsisul reacției estetice, sau, cum i-ar fi spus Maiorescu spre deosebire de Gherea, misiunea morală a artei constă în autodistrugerea afectelor.

Maiorescu, iar după el și Negulescu, aveau în vedere aceeași proprietate a emoției estetice de a distruge un element negativ, dar îl limitau la schopenhauerianul *egoism* ce constituia cauza tuturor relelor din societate.

Atît Maiorescu cît și Negulescu au considerat ca fiind cu adevărat esențială, după elucidarea problemei specificului emoției estetice, cea a egoismului, fiindcă rostul emoției era tocmai acela de a anula un element negativ. Revenind în *Contraziceri*? asupra tezei din 1885, Titu Maiorescu se slujește de argumente logice spre a-i da replica lui Gherea. După cum se știe, Gherea socotise egoismul și ca rădăcină a multor lucruri bune, iar atunci arta n-ar mai fi putut să-și exercite misiunea ei morală. Considerînd egoismul și sub aspectul lui pozitiv, Gherea — pretindea Maiorescu — nu-l combătea „întru nimic“, iar afirmarea sferei unei noțiuni nu poate fi anulată de o constatare „din altă parte a sferei aceleiași noțiuni“, căci ar fi atunci o eroare de logică³⁵.

Reluînd discuția în studiul *Asupra esteticei metafizice și științifice*, Gherea nu aduce argumente noi, ci se rezumă la indicarea izvorului schopenhauerian al teoriei lui Maiorescu despre egoism ca manifestare a voinței oarbe, firește considerînd totul ca neștiințific, căci, potrivit concepției sale marxiste, cauza tuturor relelor sociale era exploatarea, iar nu egoismul : „În sfîrșit, d. Maiorescu e discipolul lui Schopenhauer ; în definitiv d-lui expune

teoriile estetice și morale nu ale d-sale, ci ale lui Schopenhauer.

Pentru acesta din urmă, însă, egoismul e mai rău decât Satana pentru creștini, pentru că el e cauza afirmațiunii dorinței de a trăi care e izvorul întregului rău, întregii imoralități, întregului viciu, idealul fiind dispariția traiului, neființa, Nirvana. Acestea toate împreună mi-au dat, cred, dreptul să înțeleg așa fraza după cum am înțeles-o. Iar dacă d. Maiorescu n-a vrut să fie înțeles așa, atunci e vina d-sale, de ce nu se explică mai clar, ori, mai bine zis, e vina teoriilor estetice ale d-sale, cari nu permit o exprimare mai clară³⁶.

Esențialul despre caracterul relaxant al artei este evitat, de data aceasta, de Gherea, care preferă să reia doar discuția despre egoism, considerînd că afirmațiile din *Personalitatea și morala în artă* nu comportă reveniri cu rectificări, cîtă vreme nici Maiorescu nu procedase altfel în *Contraziceri*? După renunțarea criticului Maiorescu la continuarea confruntărilor cu Gherea, atacul a fost preluat mai întîi de G. I. Bogdan în *Studii critice de I. Gherea*. Acesta dintru început observă că „subiectul raportului estetic” a fost incomplet înțeles și explicat de Gherea, deoarece se referise doar la „simțimintele elementare estetice ale ritmului, ale armoniei etc.”, iar atunci cînd luase în considerare și pe cele superioare, se oprise numai la un element al lor — sentimentele etice ; cu acest prilej formulase el și cerința ca în artă să fie remarcată cu deosebire *tendința moralizatoare*, educativă și socială. Principial, obiecția lui G. I. Bogdan era îndreptățită, de vreme ce viza caracterul limitat al concepției gheriste, exagerarea importanței elementului etic și social și diminuarea rolului factorului estetic propriu-zis. După părerea lui G. I. Bogdan, nu se pot face generalizări în legătură cu necesitatea tendinței sociale și morale a artei, preferabil fiind să se discute numai în raport de fiecare operă concretă : „Dacă ceri de la fiecare operă să aibă o tendință socială și morală, vei găsi multe care nu o au și cari tot rămîn părăse la admirarea lumii. Chestiunea se complică, aici, cu cercetări etice și sociologice, pentru că trebuie numaidecît să fie lămurit : ce *vei cere* în acest caz de la opera de artă ? Vom vedea pe Gherea cerînd artistului modern ce-ar pune *el* în operă, tendințele sale sociale ; așadar vom vedea cum critica lui Gherea va în-

ceta a fi obiectivă, istorică și a fi foarte subiectivă”³⁷. Limita gândirii critice a lui C. Dobrogeanu-Gherea ar consta, prin urmare, în stabilirea unui raport de dependență între tendința morală și tendința socială a operei. Discipolul maiorescian sesizase limitele reale ale gândirii critice gheriste, deduse din înțelegerea limitată, inadecvată a raportului etic-estetic în opera de artă. De bună seamă că G. I. Bogdan își propusese să discute pe larg alte idei ale criticii gheriste, iar cea privitoare la moralitatea artei apărea numai tangențial și de aceea insuficient dezvoltată și chiar prea puțin explicită. Misiunea de a-l continua pe Maiorescu în polemica consacrată moralității artei i-a revenit în cele din urmă aceluiasi Petru P. Negulescu. Față de schimbul de replici dintre Maiorescu și Gherea consacrate egoismului ca element imoral, cum susținuse primul, sau ca element moral, cum pretindea cel din urmă, el preia teza profesorului său, dar realizează în plus o distincție categorică între *răul moral* și *răul fizic*, pe baza căreia devin posibile și alte dezvoltări originale ulterioare. Referirea lui Maiorescu la moralitatea artei, la rolul ei moralizator, preciza elevul său, avea un caracter strict limitat, bine definit, căci era vorba despre acea parte a artei „cu care ea vine în ajutorul moralei”, adică însușirea de a nimici egoismul prin intermediul emoției estetice, iar nu despre conținutul moral în sensul posibilității de a trata teme de etică. De aci se poate formula concluzia că „răul pe care îl exclude arta, prin impersonalitatea emoțiunilor ce produce” este „răul moral”, deosebit esențial de „răul fizic”. În timp ce răul provine „din activitatea conștientă a unui individ” în relația sa cu ceilalți, răul fizic are la origine „acțiunea inconștientă a unor agenți naturali, a microbilor patogeni” sau a altor agenți fizici ca : gerul, focul, grindina, trăsnetul. El nu constituie domeniul moralei, ci al altor științe și discipline, precum medicina, meteorologia, arta construcțiilor³⁸. În intervențiile sale cu ocazia polemicii cu Gherea, Titu Maiorescu se referea la *răul moral* când vorbea despre „partea cu care contribuie arta la morală”, la răul nimicit de artă cu ajutorul emoțiilor estetice impersonale (dezinteresate), cit și când susținea că egoismul e rădăcina oricărui rău. Comentariul lui Negulescu se încheie cu trimiterea la obiecția lui Gherea, calificând-o ca fiind în afara dezbaterii problemei propriu-zise : „Tot ce e rău — răul moral și prin

urmare conștient — în relațiunile dintre indivizi, provine din egoism. Răul ce se pare a proveni, în relațiunile dintre indivizi, din altruism, nu e rău moral, pentru că nu e rău conștient, nu e rău intenționat... Rămîne dar dovedit că tot ce e rău moral provine din egoism, că egoismul e rădăcina oricărui rău, în relațiunile dintre oameni. Obiecția d-lui Gherea e prin urmare afară din chestie, pentru că lovește în ceea ce nu intră în afirmarea d-lui Maiorescu³⁹.

Distincția operată de Negulescu între răul moral și răul fizic îi servea în primul rînd să elimine orice relație între egoism și altruism ca elemente ale răului moral, să rețină doar răul moral provenit din egoism, ca rău conștient, și să înlăture răul datorat altruismului, ca nefiind conștient și prin urmare nici moral. Dacă ar fi rămas doar la nivelul acestei demonstrații bazată pe logică, elevul nu ar fi făcut nici un pas mai departe față de ceea ce realizase profesorul său. Dar el nu s-a oprit la acest punct al discuției, ci a orientat-o într-o direcție nouă, servindu-se de elemente noi, menite să fortifice estetica junimistă, căci utiliza lucrări bibliografice de largă circulație pe plan european, îndeosebi din rîndul celor ce au determinat orientarea nouă, psihologistă, devenită deja dominantă⁴⁰. Prilejul de a face referiri substanțiale la izvoare bibliografice noi i l-a oferit angajarea în dezbaterea consacrată problemei raportului ce există între emoția estetică și egoism. Într-una din notele la studiul *Impersonalitatea și morala în artă*, el propunea ca textul lui T. Maiorescu unde susține ideea menirii artei de a-l ridica pe om „mai presus de interesele lumii zilnice” și exclude din literatură patriotismul adhoc pentru motivul că „orice amintire de *interes practic* nimicește emoțiunea estetică”, să fie comparat cu ideile dintr-un text al psihologului francez Fr. Paulhan. Potrivit opiniei acestuia, între impresiile ce se produc în urma unei lecturi oarecare, pot fi recunoscute multe care „n-au nimic artistic” și care se leagă de amintirile particulare (individuale) sau de ideile *personale*, chiar de preocupările vulgare sau *interesate*, „care n-au nimic a face cu arta”. Astfel poate fi înțilnită admirația estetică alături de „emoția egoistă dar mai puțin puternică”, dar fără să se confunde între ele⁴¹. Această diferențiere menționată în concluzia finală a lui Negulescu, deși în aparență se sprijină pe textul lui Paul-

han, nu se deosebește esențial de ideile împrumutate de la Titu Maiorescu. Mai degrabă bibliografia nouă are menirea să fortifice ideile de origine maioreseană, aducându-le în actualitate. Atît din lucrarea lui Paulhan, cît și din cele ale lui Titu Maiorescu, observă Negulescu în această concluzie, reiese „că tot ce ne reamintește viața *personală*, egoistă și interesată, *micșorează*, și poate chiar să nimicească emoțiunea estetică. Iată ce dreptate avea d-l Maiorescu să zică mai sus că tot ce ne aduce aminte de viața reală e un dușman al artei“ ⁴². După Paulhan este citată o altă autoritate estetică a timpului, de data aceasta preluată din bibliografia fundamentală gheristă — Guyau. Li se recomandă cititorilor să citească paralel niște texte ce dovedesc că criticul francez împărtășise idei comune cu ale lui Maiorescu în ceea ce privește negarea egoismului prin intermediul emoției estetice. Astfel, la Maiorescu ideea apare expusă în forma următoare : „Înălțarea impersonală este însă o condiție așa de absolută a oricărei impresii artistice, încît tot ce o împiedică și o abate este un dușman al artei“. Iar la Guyau : „plăcerile care n-au nimic impersonal, n-au nimic durabil, nici frumos ; tocmai în negarea egoismului estetica trebuie să caute ceea ce nu va pieri“, adică „*adevăratele emoții estetice*, capabile de a immortaliza o operă de artă“ ⁴³.

Prin paralelismul stabilit între textele maioreseane și cele ale psihologilor sau criticilor moderni (între care se aflau și unii cități de Gherea), P. P. Negulescu urmărea să rezolve în primul rînd o problemă de principiu pentru estetica junimistă în general și pentru cea maioreseană în special : convingerea cititorilor că estetica junimistă se întemeia pe niște adevăruri generale pe care înșiși criticii moderni le preluaseră de la înaintași, că ele își află confirmarea în cercetările științifice (psihologice) cele mai noi, încît obiecția gheriștilor că ea ar fi depășită de evoluția actuală a științei își pierdea orice bază de susținere. La aceasta se adaugă și faptul că invocarea în contextul polemicii a unor păreri ce vin să le confirme pe cele vechi maioreseane era în măsură să le situeze pe un plan secundar pe cele citate de Gherea din aceiași autori sau din alții cu orientări similare. Atunci esența polemicii putea fi redusă doar la niște divergențe provocate de interpretarea diferită a acelorași autori. Nici un argument nu era

mai convingător în acest sens decît citarea unui autor de talia lui Guyau, de către Gherea, pentru a-l combate pe Maiorescu, iar acum invocarea aceluiași de către un discipol maiorescian spre a dovedi nu deosebirea ci înruderirea de opinii cu cele ale maestrului său ⁴⁴.

O revenire de mai tîrziu, cu un an, asupra discuției referitoare la moralitatea artei îi prilejuiește lui P. P. Negulescu aprofundarea tezei maioresciene de bază, precum și formularea opiniei personale, a unor amendamente la tezele vechi enunțate de Maiorescu, dar cu scopul vădit de a le fortifica. Între alte amendamente de acest fel se numără cel referitor la relația dintre artă și sentimentul religios. În *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, vorbind despre însușirea emoției estetice de a nimici egoismul întărind „partea cea bună a naturei omenești“, Titu Maiorescu preciza că acest aspect capătă o importanță tot mai mare în contemporaneitatea sa, cu cît sentimentul religios „care mai nainte îndeplinea misiunea de a înălța spiritele deasupra intereselor egoismului „zilnic“, atunci începuse să dispară treptat la clasele culte. Locul sentimentului religios ar putea fi luat de arte, care sînt menite să producă „emoțiuni impersonale“. P. P. Negulescu și-a însușit această ipoteză a profesorului său, după care în viitor arta ar putea prelua misiunea morală, socială, a religiei, dar a dezvoltat-o într-o armătură logică diferită, mergînd pînă la obținerea unor sensuri noi, proprii. Religia — remarcă Negulescu — nu va putea fi înlocuită decît de un factor social care posedă calitatea de a se adresa în primul rînd sensibilității, iar acesta nu poate fi altul decît arta, „căci ea singură se adresează în primul rînd sensibilității, pe cînd știința și filozofia se adresează exclusiv inteligenței“ ⁴⁵. Între rezultatele religiei și cele ale artei se poate stabili chiar „o identitate fundamentală“, dacă le raportăm la acțiunea ce o exercită asupra sensibilității umane. Ca și religia, arta ar avea darul de a cultiva și dezvolta în om „tocmai ceea ce face temelia progresului moral“. Din acest punct de vedere rolul ei s-ar putea rezuma la a fi „un exercițiu constant al sensibilității dezinteresate și simpatice“, rol pe care l-a și îndeplinit întotdeauna ⁴⁶. /Arta îl poate ridica pe om deasupra egoismului individual datorită, deci, însușirii ei de a fi „un exercițiu constant al sensibilității dezinteresate și simpatice“. Rezumînd acum principalele idei ale lui P. P. Negulescu și făcînd

abstracție de relația dintre religie și artă, așa cum o stabilește el, reținem înaintea de toate faptul că acesta concepe moralitatea artei în spirit schopenhauerian, ca și Titu Maiorescu. Schopenhauerianismul trecut prin filiera maioresciană își pune pecetea și asupra concluziei celei din urmă, chiar dacă forma de expunere lasă posibilitatea de a se presupune că ar fi vorba despre niște principii mai generale și de aceea imposibil de atribuit unui estetician anume. „Nu odată s-a făcut observarea — precizează P. P. Negulescu — că artele îndulcesc moravurile, că practicarea și cultivarea lor exclude cruzimea în raporturile dintre oameni, exclude adică insociabilitatea”⁴⁷.

Formulându-și o astfel de opinie despre posibilitatea artei de a prelua asupra ei funcția morală-socială a religiilor, deși pornește, ca și Maiorescu, de la aceeași teză schopenhaueriană, potrivit căreia însușirea fundamentală a artei o face aptă să poată nimici egoismul, discipolul se separă, totuși, parțial de maestru. Dar diferențierea dintre ei nu se referă la ideea în ansamblu, cât mai degrabă la accentuarea caracterului social al artei; de observat însă că, în ciuda insistenței asupra ideii caracterului social al artei, el nu respinge, cu toate acestea, cealaltă teză maioresciană, despre inutilitatea artei, fiindcă era gândită la fel, ca avînd autonomia și specificul ei. Expunerea ca atare, în cele din urmă, lasă să se vadă că Negulescu respingea, ca și Maiorescu, nu orice încercare de a nu accepta ideea caracterului dezinteresat al artei, ci pe aceea a utilității ei practice, înțeleasă într-un spirit limitat, schematic. Adausul datorat lui Negulescu în legătură cu preluarea de către artă a funcției sociale a religiei nu modifică nimic din ceea ce constituie concepția maioresciană despre specificul moralității artei. „Se poate ca arta să nu fie numai *une noble inutilité*” — scrie Negulescu — ci din contra, se poate „ca ea să cuprindă în sine soluția unei grave chestiuni sociale. S-a considerat prea mult arta ca o simplă distracție, ca o simplă chestie de petrecere, și prea puțin ca un posibil factor de progres social. Aceasta e și cauza pentru care arta ocupă încă un loc atît de neînsemnat; atît de infim, dacă nu cu desăvîrșire nul, în viața imensei majorități a oamenilor. Această situație de inferioritate, această lăsare în părăsire a artei, poate să fie însă foarte păgubitoare pentru progres, în cazul cînd arta ar avea în adevăr o valoare socială. Chestiunea ro-

lului artei are dar nu numai o simplă importanță teoretică, ci și o imensă importanță practică. Căci înțelegerea exactă a valorii fiecărui factor social e indispensabilă activității omenești, pentru a putea lucra cu profit la opera progresului“⁴⁸.

Alte studii ale lui P. P. Negulescu, precum și corespondența, reiau discuția consacrată de el aspectelor moralității artei în perioada polemicii cu socialiștii, dar fără să aducă modificări sau adausuri esențiale față de contribuțiile din epoca începuturilor sale publicistice sub auspiciile maiorescianismului și privegherea atentă a maestrului. De asemenea, unele laturi ale moralității artei revin și în lucrările altor junimiști, structurându-se în general după același model maiorescian; le trecem acum cu vederea și pentru faptul că ele nu erau în nici un fel o angajare în polemica cu socialiștii. În schimb, la Gherea revenirile asupra ideilor despre moralitatea artei sînt mai frecvente și se află în legătură indisolubilă cu alte teze ce au constituit obiectul polemicii cu junimiștii, presupunînd, de aceea, adăugiri și interpretări noi. Astfel, relația dintre artist și mediu, dintre operă și mediu sau interesanta relație dintre idealurile sociale și artă n-au putut fi expuse de critic fără o firească trimitere la ideile sale formulate în legătură cu dezbaterea tezei generale a moralității artei din cunoscutul studiu despre *Personalitatea și morala în artă*.

La capătul tuturor dezbaterilor în care s-au angajat atît junimiștii cît și socialiștii, fiecare cu pretenția de a elucida problema moralității artei, se impune revenirea asupra unor idei enunțate deja mai înainte. Ceea ce a stîrnit polemica propriu-zisă asupra moralității a fost accepțiunea diferită dată de junimiști (Maiorescu) și socialiști (Ghera) noțiunii respective. Pentru Maiorescu moralitatea era inclusă în esența și specificul artei, în spiritul mai vechiului catharsis aristotelic, cîtă vreme Ghera credea că o operă poate fi morală sau imorală, în funcție de conținutul și tematica ei.

Discutînd în acest mod, cei doi redevabili polemisti se situau între niște coordonate pe care nici mai tîrziu esteticienii europeni nu le-au modificat, fără să mai fie vorba de abandonarea lor. Luigi Pareyson observa că există o anumită teamă în tratarea temei moralității artei, esteticienii și criticii literari întrevăzînd eventualitatea nedo-

rită a unui contrast „între valoarea artistică și valoarea morală, și posibilitatea ca o operă care realizează o valoare într-un anumit domeniu al vieții spirituale, să poată să fie, în schimb, considerată ca o nonvaloare într-un domeniu deosebit“. Atunci apar două categorii de esteticieni, în funcție de ponderea pe care o acordă în sistemele lor valorii morale sau celei artistice : unii susțin că orice operă imorală nu este operă de artă, iar alții că dacă opera este o operă de artă nu poate fi imorală ; primei categorii, adăugăm noi, i-ar aparține gheriștii iar celei din urmă maiorescienii. Primii, „moralisții“, sînt dispuși să sacrifice unele valori ale artei „în numele valorilor morale“, iar cei din urmă, „antimoralisții“ (în sensul neacceptării moralității artei doar sub aspect tematic) sînt gata „să găsească valori etice mai mult sau mai puțin oculte numai ca să salveze arta de acuzațiile celor dintîi“, dar în final rămîn toți pe același plan, făcîndu-și concesii reciproce : primii recunosc că nu e suficientă „valoarea morală dobîndită“ spre a putea garanta „prin sine“ o valoare artistică egală, iar cei din urmă sînt preocupați și de a găsi artei o moralitate intrinsecă⁴⁹. Atît Luigi Pareyson, cît și alți esteticieni contemporani privesc însă problema moralității artei din mai multe puncte de vedere și elimină posibilitatea situării tranșante pe una sau alta dintre pozițiile ce se conturaseră în ultimul deceniu al secolului trecut. Fără să fie interpretată ca o atitudine de compromis între cele două mari schițate anterior, în ultimul timp cîștigă, totuși, din ce în ce mai mult teren ideea că opera de artă este în același timp o valoare artistică și una morală, incluzînd, așadar, și principiul moralității intrinseci a artei și pe cel al moralității determinată de conținutul tematic al ei.

IDEALURILE SOCIALE ȘI ARTA

Ca întindere, polemica privitoare la prezența și rostul idealurilor sociale în artă ocupă un spațiu restrîns, dacă o raportăm numai la Gherea și la cîțiva dintre junimiști. În schimb, dacă o evaluăm din punctul de vedere al răspîndirii unor idei importante pentru evoluția gîndirii estetice românești, cu clarificările de rigoare, ea capătă semnificații majore, justificîndu-și reconstituirea.

Preocuparea lui Gherea pentru idealurile sociale în artă este în legătură indisolubilă cu concepția sa despre artă ca produs al mediului social, iar prezența idealurilor decurge din acceptarea ideii moralității artei. Criticul socialist a analizat pe larg relația dintre idealul artistului și moralitatea operei sale în studiul *Personalitatea și morala în artă*, revenind ori de cîte ori a simțit nevoia unor adăugiri și sublinieri, sau cînd a fost provocat de adversari. În studiul amintit, Gherea pornea de la premiza că „înălțimea morală și ideală a artistului este un element de căpetenie“, cînd acesta își propune să creeze opere cu caracter moralizator și facilitează cu deosebire apariția valorilor estetice de dimensiuni ce depășesc elementul comun. Inspirația însăși va fi stimulată de faptul că artistul „va sta la înălțimea morală și ideală a veacului său“, situîndu-l pe o poziție favorizată față de artistul ce nu este în măsură să îndeplinească condiția respectivă. Modelul invocat cu acest prilej este cel al lui Goethe, pe care-l citează după criticul său favorit, H. Taine, în *Philosophie de l'art*: „Umpleți-vă mintea și inima, oricît de largi ar fi, cu ideile și sentimentele veacului vostru, și opere mari veți face“. Textul este parafrizat în continuare de Gherea, spre a adăuga la îndemnul de a împărtăși idealurile secolului și urmarea firească a acestui fapt: operele ce împărtășesc idealurile înalte au și o înaltă valoare morală: „Umpleți-vă inima și sufletul, cît de largi ar fi ele, cu ideile, simțirile, cu toată moralitatea veacului vostru, și opere artistice și moralizatoare veți produce“¹.

Dar nici trimiterile la H. Taine și nici citarea apoi parafrazarea lui Goethe nu justifică opinia că C. Dobrogeanu-Gherea ar fi preluat de la vreunul dintre aceștia teza despre rolul idealurilor sociale în artă. Mai degrabă trebuie acceptată opinia că izvorul ei s-ar afla în gândirea corifeilor criticii revoluționare ruse : Belinski, Cernișevski și Dobroliubov². În schimb, prilejul de a angaja o asemenea dezbatere i-a fost oferit lui Gherea de necesitatea formulării unei replici la susținerile lui T. Maiorescu din *Comediile d-lui I. L. Caragiale* în legătură cu moralitatea artei. Ca și alți contemporani, criticul junimist împărtășise opinia că ideile politice n-au în general nici o legătură cu opera de artă și, potrivit acestui principiu, I. L. Caragiale, care râde astăzi de liberali, poate tot atât de bine să rîdă mîine de conservatori. Autorul își extrage tipurile din contemporaneitate, din societatea vremii sale așa cum este ea, evidențiind latura comică, „și același Caragiale, care astăzi își bate joc de fraza demagogică, și-ar fi bătut joc ieri de ișlic și tombateră și își va bate joc mîine de fraza reacționară, și în toate aceste cazuri va fi în dreptul său literar incontestabil”³. Altfel spus, Maiorescu pretinde că un autor satiric nu poate fi nici împiedicat și nici stimulat de credințele (idealurile) politice, iar în cele din urmă rolul hotărîtor îl are doar talentul de comedio-graf. Criticul de la *Contemporanul* observase bine că Titu Maiorescu respingea astfel ideea potrivit căreia atât opiniile cît și principiile social-politice ale unui autor satiric ar fi în măsură să-i diminueze importanța operei lui satirice sau chiar să-i împiedice însăși dezvoltarea talentului pînă la un anumit punct. Pornind de la exprimarea dezacordului său cu o astfel de opinie, Gherea a procedat la dezvoltarea teoriei idealurilor sociale în artă. În schimb, Titu Maiorescu n-a mai formulat de aci înainte nici o părere, iar în *Contraziceri*? a trecut cu totul sub tăcere obiecțiile preopinentului său.

În studiul despre *Personalitatea și morala în artă*, C. Dobrogeanu-Gherea susține în mod convingător ideea influențării operei de către credințele, idealurile politice și sociale ale autorului ei. Acest lucru este posibil datorită faptului că „în opera artistică se reproduce caracterul autorului”, iar înălțimea ei ideală și morală constituie „condiția de căpetenie pentru producerea de opere moralizatoare”. În sfîrșit, se mai adaugă și cerința ca artistul

să-și umplă atît mintea cît și inima „cu cele mai mari idei și sentimente ale veacului“. Idealurile politice și sociale ale autorului satiric determină selectarea aspectelor din realitate de care va rîde, dar nu în mai mică măsură se vor afla în raporturi de dependență atît felul cît și intensitatea rîsului. Situarea artistului mai presus de contemporanii lui, prin îmbrățișarea unui ideal social înalt, determină apoi lărgirea ariei subiectelor, adîncimea și necesitatea rîsului. Înălțimea morală pe care el se situează cînd efectuează sondajele în societatea contemporană determină adîncimea influenței exercitată de operele lui și eficacitatea rîsului satiric. De asemenea, se poate stabili drept principiu al satirei faptul că sub oricare formă artistică ar apărea, ea își lărgeste sfera de acțiune asupra vieții politice și sociale, iar atunci „idealurile autorului vor juca un rol foarte însemnat în satiră, și dacă vor fi puțin înalte, lucrarea va pierde foarte mult din înrîurirea sa moralizatoare“. O comparație între doi autori satirici aflați în împrejurări identice de viață și de creație, va dovedi că „acela va avea înrîurire mai mare, și educatoare și moralizatoare, și chiar va face opere mai mari, care va avea idealuri sociale mai înalte“⁴.

Dacă nu ar fi vorba despre o comparație între doi artiști aflați în condiții identice și foarte apropiați ca talent, am fi ispitiți să credem că C. Dobrogeanu-Gherea nu făcea distincția cuvenită între ideal și valoare. Îndată ce comparația are loc, nu-l mai putem suspecta de acest lucru. Însă nici nu-l putem absolve de intenția de a considera idealul ca un criteriu al valorii. Exemplificările ce apar în continuare demonstrează funcționalitatea aceluiași principiu al idealului socotit ca un criteriu al valorii. Astfel, însemnătatea ce o au pentru literatură idealurile sociale înalte este susținută cu exemplul grupării literare a *Junimii*. După opinia sa, societatea literară amintită a fost alcătuită din oameni tineri și talentați care și prin independența lor materială făgăduiseră mult „pentru dezvoltarea intelectuală, morală și estetică a României“⁵. În ciuda împrejurărilor culturale și literare favorabile, pretinde subiectiv Gherea, junimiștii n-au putut exercita influența literară ce s-ar fi cuvenit, fiindcă le-au lipsit idealurile mari, însă nu oricare idealuri, ci idealurile sociale. „Înrîurirea *Convorbirilor literare* a fost neînsemnată, scoală literară n-au înființat, mai toți oamenii ta-

lentați din acest cerc literar au părăsit literatura pentru meserii mai mănoase. De unde urmează oare această mare deosebire între ce trebuie să fie și ce este în adevăr? După noi, una din pricinile de căpetenie este următoarea: Pentru a căpăta o înrîurire așa de mare cum am zis, ar fi trebuit o activitate energică, plină de jertfe, cuvinte pline de foc, cari să meargă drept la inimă, jertfe materiale, și toate acestea se puteau face numai în numele unei idei mari, toate acestea se puteau numai dacă cercul însuși ar fi stat la o mare înălțime ideală, dacă, prin concepțiunile sale, ar fi putut lumina și înobila pe concetățeni, numai astfel ar fi putut ciștiga înrîurire adîncă și statornică. Pentru a sta însă așa de sus, ar fi trebuit idealuri sociale înalte; în privința aceasta însă cercul nostru era junimist-conservator, luminătorii, dacă nu erau săraci cu duhul, dar erau mai săraci cu idealuri mărețe decît chiar concetățenii lor. Iată una din condițiile de frunte pentru care influența lor a fost neînsemnată, mai ales în comparaire cu ceea ce se putea aștepta; cea mai mare parte a părăsit literatura, iar cel mai sincer, cel mai impresionabil și poate cel mai talentat dintre ei, un poet în toată puterea cuvîntului, care s-a încrezut cu tot sufletul în idealurile conservatoare, în idealurile trecutului, acest poet s-a ruinat psihicament⁶.

În întregimea lui, textul lui Gherea comportă comentarii ample, spre a discerne, în final, elementele de critică subiectivă de cele obiective, care vizează, totuși, justificat anumite limite ale junimismului. Astăzi nimeni nu mai pune la îndoială influența covârșitoare a *Convorbirilor literare* în viața literară românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și nici existența unor generații de scriitori care s-au grupat în jurul revistei și al cenacului *Junimii* constituindu-se într-o prestigioasă școală literară. Firește că au existat și junimiști care au renunțat la veleitățile lor literare de la început, dedicîndu-se politicii, sau, cum zice Gherea, „au părăsit literatura pentru afaceri mai mănoase“, cum a fost, de pildă, P. P. Carp, însă nu aceștia au reprezentat junimismul literar autentic. În ceea ce privește obiecția că au lipsit jertfele materiale mari care să fi slujit ideile mari, ar putea fi invocate fie și numai ajutoarele *Junimii* acordate pentru studii unor personalități literare și științifice ca M. Eminescu, I. Slavici, A. D. Xenopol, Al. Lambrior ș.a., sau

eforturile ministrului Maiorescu în același scop. Mai importante decât toate aceste obiecții rămîne însă cea privitoare la idealurile sociale înalte care, într-adevăr, i-au lipsit *Junimii*, dar nu în totalitatea lor, așa cum pretinde C. Dobrogeanu-Gherea. Criticul socialist acordă noțiunii de *ideal social* o accepțiune restrînsă, înțelegînd de fapt numai *idealul social-politic*. Într-adevăr, limitat doar la acest sens, li se poate obiecta junimiștilor lipsa unui ideal social-politic înalt, căci ei se orientează spre politica retrogradă conservatoare. Aceasta nu însemnează, însă, că au fost lipsiți de oricare idealuri. După cum se va vedea în continuare, junimiștii acordau noțiunii de *ideal social-politic* o accepțiune mai largă, apropiată de cel formulat în estetica contemporană ca fiind constituit din „ansamblul de idei, teorii și reprezentări de natură politică, filozofică, etică, științifică, estetică sau chiar religioasă”⁷. Dacă ar fi avut în vedere această accepțiune, C. Dobrogeanu-Gherea ar fi observat că junimiștii au fost animați de idealuri sociale înalte atunci cînd au întreprins critica formelor fără fond (un ideal comun cu socialiștii), a lipsei de adevăr în cultură, știință și publicistică, a falsului patriotism și, cu deosebire, a nonvalorilor în artă și literatură. Cît privește „ruina psihică” a lui Eminescu, nimeni n-o mai atribuie astăzi aderării sale la idealurile politice conservatoare.

Polemica propriu-zisă cu junimiștii ar fi trebuit să aibă drept cauză principală, referitor la idealul în artă, accepțiunea diferită acordată noțiunii de *ideal social-politic*, dar lucrurile nu s-au petrecut tocmai așa. Mai degrabă declanșarea polemicii s-a produs din pricina exemplificărilor lui Gherea, cu referire anume la pretinsa lipsă de influență a *Junimii* în viața noastră literară, determinată de absența unui ideal social-politic înalt. De asemenea, la motivele care au provocat replica junimistă se aliniază și atribuirea de către Gherea a ruinei psihice a lui Eminescu împrejurării de a fi aderat la idealurile politice conservatoare împărtășite de membrii societății culturale ieșene. În felul acesta, pentru oricine devenise evident faptul că întreaga teorie a lui C. Dobrogeanu-Gherea cu privire la necesitatea idealurilor social-politice înalte fusese construită cu scopul de a așeza la temelia acțiunii sale de respingere a junimismului noi argumente teoretice.

Fără să-l antreneze și pe Titu Maiorescu, reacția junimistă a fost, totuși, categorică, beneficiind de contribuțiile lui Al. Philippide, P. P. Negulescu și Mihail Dragomirescu. Inițial s-a angajat în luptă Philippide cu articolul *Idealuri*, a cărui primă parte a apărut, însă, după șase ani de la formularea de către Gherea a obiecțiilor amintite. Replica lui se referă deopotrivă la teoria lui Gherea cu privire la *idealuri* ca și la exemplificările ce constituiau un atac deschis la adresa junimismului în general. După opinia viitorului mare lingvist, greșeala fundamentală a lui C. Dobrogeanu-Gherea ar proveni din confundarea idealurilor sociale înalte cu dezvoltarea intelectuală a omului în totalitatea ei. Existența idealurilor înalte nu constituie, după opinia sa, „un talisman” datorită căruia cineva ar putea deveni, „în mod necesar”, artist mare sau scriitor, fără a depune „altă muncă” și fiind lipsit de puterea talentului. S-ar putea susține mai degrabă că nu idealul scriitorului constituie prima condiție obligatorie a realizării lui, ci gradul de însușire a moștenirii culturale rămasă de la înaintași : „Eu cred atât că într-un anumit loc și timp o operă de valoare este posibilă numai cu condiția ca cel care se încearcă să o producă să se împărtășească mai întâi din cultura deja existentă”⁸. Așa cum s-a putut vedea întotdeauna, „de la Horațiu încoace”, progresul unei literaturi nu e posibil fără asimilarea tezaurului de cultură literară acumulat de înaintași și lăsat moștenire generațiilor următoare. Ideea asupra căreia insistă Al. Philippide în continuare este lipsa unui raport de dependență necesară între mărimea idealului și valoarea operei. Independent de natura lor, chiar dacă ar fi socialiste sau creștine, idealurile înalte nu devin necesare, după părerea sa, decât în cazul în care autorul manifestă „tendința către lucrări moralizatoare” ; sînt legate, altfel spus, nu de marile opere, ci de cele scrise cu scopul de a pedagogiza. Dimpotrivă, afirmă că tocmai operele mari, cum sînt cele create în Antichitate de Eschil, Sofocle și Euripide, ar fi lipsite de idealuri înalte. Pînă și Goethe și Schiller nu erau decât „niște oameni ca toată lumea din punct de vedere al idealurilor”. Fără îndoială că fiecare om, deci și fiecare scriitor, are un ideal — bun sau rău — dar nu există vreo legătură între apariția idealurilor mari și a operelor mari, adică idealul nu determină valoarea. Dimpotrivă, se observă că în viața popoarelor momentele

în care au apărut cele mai mari idealuri „n-au fost tocmai acele în care au ieșit la iveală și cele mai puternice produse ale inteligenței. De la idealul scriitorului atîrnă numai direcția în care lucrează ; un om adecă patriot va produce scrieri patriotice, un om religios va scrie lucruri evlavioase, și tot așa mai departe, dar cît de durabile, adică adevărate și înțelese și frumoase vor fi scrierile, aceasta atîrnă de atîtea împrejurări, altele independente de idealul scriitorului (cultură, inteligență, bani, sănătate, gust de a scrie etc.)”⁹. O primă obiecție care ar trebui formulată în legătură cu aceste susțineri ale lui Al. Philippide se referă la faptul că, așa cum vor proceda și ceilalți junimiști, el concepea idealul unilateral, deformînd relația dintre idealul social și idealul estetic. Izvorul deformării trebuie căutat în mai vechea idee maioreșciană despre autonomia artei, care încă în formularea ei din 1867 excludea cu desăvîrșire politicul din literatură. Din exagerarea privitoare la autonomia artei s-a desprins și concepția potrivit căreia idealul artistic ar rămîne neutru, neincluzînd în sine și alte idealuri, cum ar fi cele politice sau etice. Deși C. Dobrogeanu-Gherea stabilise relații deterministe între ideal și valoare, pe care estetica modernă le respinge, el rămînea, totuși, apropiat de estetica științifică, deoarece în concepția sa politicul și eticul se includeau în structura imaginii artistice. În timp ce Philippide excludea din structura imaginii artistice orice fel de idealuri, C. D. Gherea socotea că idealurile politice, etice și filozofice se încorporează în idealul estetic, care este în măsură să transmită cititorului sensurile acestora. În schimb, replica lui Al. Philippide cu referire anume la pretinsa lipsă de idealuri a *Junimii*, formulată de C. Dobrogeanu-Gherea, aducea precizări menite să înlăture obiecțiile subiective în totalitatea lor. Reconsiderările de după aceea consacrate junimismului au reținut tocmai acele idealuri junimiste pe care le-a enunțat Al. Philippide : opoziția critică față de tendința imitării Occidentului, făurirea unei culturi și literaturi naționale bazată pe sursele folclorice interne, restabilirea limbii române literare în drepturile ei prin combaterea exagerărilor lingvistice, a limbajului artificial din publicistica vremii ș.a. : „Tendinței anume fără frîu provocată de idealuri — a românilor pe la mijlocul veacului acestuia de a zbura cu orice preț pînă la culmile culturii Occidentului, ten-

dință din care ne-am ales cu crîmpeie de lucrări grele nesfîrșite, cu gustul de a face paradă, de a *părea* mai bine decît a fi cu adevărat [...] s-a opus cu bună chibzuință *Junimea* și din cercul acestei societăți a ieșit o școală nouă poetică — negreșit nici una istorică ori științifică — dar cel puțin în locul unei poezii beată de vorbe au inaugurat Eminescu, Caragiali și Creangă pe aceea a entuziasmului și a naturalului în care imaginile fantaziei se îngrămădesc într-o limbă precisă, unde nici o vorbă nu este de prisos. Ori n-avem idealuri pentru că ne spălăm, sintem politicoși, ne tundem părul și barba... N-avem idealuri pentru că am îndrăznit să spunem omului adevărul verde în față, am numit prostul un prost, chiar de-ar fi fost el un român, și am început cei dintîi să rupem masca de laude, de înflări pseudopatriotice — toate pornite din idealuri — sub care se ascundeau goliciunea minții și putregiunea sufletului... și sub care am început să descoperim cu toții de o bucată de vreme, chiar cei din afară de *Junimea*, că avem școli fără profesori, buget pe datorie, titluri goale, țărani tot așa de săraci ca și înainte... N-avem idealuri pentru că n-am vrut să imităm cu orice preț, ca momița, și n-am crezut că am fericii Țara Românească dacă am împodobi-o cu toate darurile țărilor Apusului deodată, dacă i-am da datoriile ei, socialiștii ei?... Pentru că din această dorință de-a imita cu orice preț, ne-am împins rău desfrîului și al forme goale pînă la culme?¹⁰ Dacă ar fi să rezumăm toate acțiunile junimiste enumerate de Al. Philippide în acest lung pasaj, le-am include în critica formelor fără fond și lupta pentru progresul adevărului, principalul ideal al *Junimii* cel puțin pînă la afirmarea direcției noi în cultura și literatura română. În felul acesta el îi opunea lui Gherea argumente în fața cărora era greu să nu te recunoști înfrînt. Și mai departe tînărul polemist știe să-i opună adversarului argumente rezistente, punîndu-l în dificultate. Astfel, obiecția că din cercul *Junimii* nu s-ar fi răspîndit suficientă lumină este combătută cu principiul potrivit căruia un scriitor nu poate avea decît cultura permisă de evoluția anterioară. *Junimea* a fost stăpînită de năzuința făuririi unei literaturi naționale, dar totul se putea realiza numai ținîndu-se seama de condițiile existente la noi după 1848. Ca și alte orientări culturale și literare, cea reprezentată de *Contemporanul* în frunte cu Gherea — pretinde Phi-

lippide — n-ar fi avut în vedere tocmai condițiile specifice țării noastre și de aceea au propovăduit ideea salturilor culturale. Efectul negativ datorat acestei concepții ar fi fost obținerea unor rezultate nesemnificative pe plan cultural și literar tocmai de către gruparea socialistă de la *Contemporanul*, în ciuda existenței unor idealuri sociale înalte care au animat-o și călăuzit-o. Cu alte cuvinte, Philippide îi răspundea lui Gherea pentru afirmațiile sale minimalizatoare la adresa activității *Junimii* cu argumente ce urmăreau aceeași calificare a grupării *Contemporanului*, sperînd astfel să demonstreze că idealurile sociale înalte n-au jucat nici un rol. În contextul general al acestei confruntări de principii, Philippide a săvîrșit greșeala de a introduce elemente subiective, referiri la propriile limite în instrucție și chiar atacuri deschise la adresa socialismului. Toate acestea l-au obligat pe Gherea ca în replica următoare din articolul *Idealurile sociale și arta* să revină asupra unor afirmații anterioare, cu adausuri și chiar rectificări în cuprinsul cărora recunoaște anumite merite ale *Junimii*; ele nu modifică însă cu nimic concepția sa despre necesitatea idealurilor sociale înalte pentru orice scriitor care aspiră la un loc aparte în literatura țării sale. Discuția consacrată problemei idealurilor la *Junimea* s-a transformat, pînă la urmă, într-o nouă pledoarie pentru inexistența lor. Chiar și motivarea oferită de Philippide în legătură cu caracterul limitat al rezultatelor dobîndite de mișcarea culturală și literară junimistă este interpretată de Gherea în chip diferit, slujindu-se de ea pentru a pune într-o anumită lumină meritele grupării adverse. Tocmai starea culturală și literară înapoiată de la noi, susține Gherea spre deosebire de Philippide, este aceea care a favorizat influența *Junimii*. Într-o țară cultă ca Franța ar fi fost mai greu să se pornească o mișcare constituită apoi în școală, căci ar fi trebuit s-o inițieze niște genii, cîtă vreme la noi s-au dovedit suficiente chiar și numai talentele obișnuite, de felul celor ce formaseră majoritatea junimistă. „Cum nu pricepe d. Philippide, — se întreabă C. D. Gherea — că dacă *Junimea* a putut să aibă o influență literară și științifică în țara noastră, apoi e tocmai din cauză că țara e incultă, e la începutul culturii ei? Cum nu pricepe d. Philippide că în Franța ori Anglia cea mai mare parte a junimiștilor nu numai că n-ar fi putut să aibă o influență mare asupra mișcării

intelectuale, dar nici n-ar fi putut apărea măcar pe arena publicității ?”¹¹. Așa cum se pune de data aceasta, problema condițiilor în care junimismul s-a impus putea fi acceptată și de Philippide, dar angajarea discuției pe această pistă nu era în măsură să anuleze observația valabilă a viitorului mare filolog cu privire la limitarea influenței literare, ca urmare a stadiului dezvoltării literaturii române în momentul respectiv. În schimb, apar mult mai utile revenirile lui Gherea asupra tezei sale mai vechi despre rolul idealurilor sociale înalte în artă, ca răspuns la articolul adeptului lui Maiorescu, în cuprinsul căruia se exprimase categoric împotriva idealurilor sociale, socotindu-le incompatibile cu cultura, literatura și arta în general. Reluând dezbateră, C. Dobrogeanu-Gherea a găsit nimerit să-și illustreze teza cu exemple convingătoare din mișcarea literar-artistică a Germaniei și a Rusiei. I se oferise un nou prilej de a studia nu numai problema idealurilor în artă, dar și influența socială a artistului și a operelor create de el. Primul exemplu asupra căruia zăbovește îndelung este cel al lui Lessing, căci tocmai cu activitatea lui fusese comparată cea a curentului junimist. După opinia sa, comparația era nejustificată, deoarece scriitorul amintit a exercitat o influență mare atât asupra literaturii cît și a limbii germane, fiind în același timp nu numai un mare creator și om de cultură, dar și un mare cetățean, un mare luptător pentru demnitatea omenească, pentru libertate, pentru dreptatea socială, pentru lumină”. Sub influența lui s-au format și s-au dezvoltat apoi Schiller, Goethe și Herder, iar curente create de ei, pornind de la Lessing, „au făcut pentru unitatea Germaniei mai mult decît toți regii și Bismarkii împreună”¹².

La rîndul ei, Rusia oferă, de asemenea, exemple de scriitori ce au inițiat cercuri și curente literare a căror influență asupra întregii vieți naționale s-a datorat faptului că acești fondatori erau animați de idealuri sociale înalte. Așa s-au petrecut lucrurile cu cercul literar și științific întemeiat în 1840 sub conducerea lui Belinski, a lui Herzen, din care au ieșit scriitori de talia lui Gogol, Turgheniev și Dostoiewski. Este vrednică de consemnat influența acestui cerc asupra reformei care a dus la eliberarea țărănilor din robie. După douăzeci de ani, în 1860, din el s-a desprins curentul în fruntea căruia s-au situat Cernișevski, Dobroliubov și Nekrasov. Ambele cercuri au reușit

să provoace „întreaga mișcare liberatoare din Rusia“. În sfârșit, între curențele literare și intelectuale europene animate de idealuri sociale înalte și de aceea cu o puternică înrîurire asupra vieții sociale și naționale, un loc însemnat îl ocupă cel inițiat în țările scandinave pe la 1865, avîndu-i ca reprezentanți pe Brandès, Björnson și Ibsen.

Revenind la ideea lipsei de influență a *Junimii* în viața socială și națională românească, Gherea reia cîteva concluzii formulate în 1886, dar cu precizările de rigoare, determinate de replica lui Al. Philippide. Într-adevăr, spre deosebire de negativismul exprimat în *Personalitatea și morala în artă*, de data aceasta subliniază și cîteva dintre meritele incontestabile ale *Junimii*. Întorși din Germania și Franța cu o frumoasă cultură literară, junimiștii — remarcă el acum — fiindcă și-au format totodată și gustul literar prin lectura operei marilor creatori, au putut influența favorabil literatura noastră, iar lupta lor „cu curențele absurde“ din poezie și din limbă nu se putea încheia decît cu rezultate binefăcătoare, ceea ce-i conferă dreptul de a fi considerată „progresivă, aproape revoluționară“. În schimb, junimismului i-au rămas necunoscute spiritul social și influența socială care să-i permită comparația cu influența lui Lessing. Dimpotrivă, în multe privințe, spiritul junimismului a fost „contrariu spiritului lui Lessing și tuturor marilor curențe literare și intelectuale ce s-au produs în același sens“. Referirile de mai departe la specificul criticii junimiste scot, într-adevăr, la iveală cîteva din limitele ei, chiar dacă în final formularea pare să-i anuleze meritele în ansamblu. *Junimea* — scrie Gherea — „s-a ridicat contra formelor goale, contra cuvintelor mari golite de înțeles, pîngărite în gura Cațavencilor și Farfuridilor noștri“, împotriva speculei făcute cu aceste cuvinte, dar a comis și greșeala că, satirizînd abaterile de la principii, a respins și principiile ca atare, le-a ridiculizat pe nedrept¹³. Deși în lupta pentru limbă și forma literară curentul reprezentat de Titu Maiorescu s-a dovedit a fi „progresiv, aproape revoluționar“, în legătură cu conținutul social al acestei forme el apare, în schimb, „conservativ“, iar uneori „chiar reacționar“, făcînd posibilă asocierea Lessing — Schopenhauer. Elementele noi de limbă și formă literară nu s-au putut împăca cu fondul vechi care a început să exercite o influență negativă asupra dezvoltării formei. În cele din urmă,

fiindcă ideile, principiile, idealurile conservatoare și schopenhaueriene n-au putut inspira „o mare mișcare literară — artistică“, s-a diminuat și influența *Junimii*, iar principiile ei n-au fost în măsură să realizeze o puternică „legătură spirituală“ între junimiști, încît au dus la destrămarea grupării ca atare. Față de toate aceste constatări, observă Gherea, concluzia ce se desprinde nu poate să fie prea mult diferită de cea formulată cu șapte ani în urmă, în acel pasaj care atrăsese după sine replica tăioasă a lui Al. Philippide. Influența *Junimii* și roadele ei ca grupare literară, scrie în acest sens Gherea, „ar fi trebuit să fie mult mai mari decît au fost, avînd în vedere talentele de cari dispunea acest grup. Și una din cauze e că *Junimeii* îi lipseau acele idealuri mărețe sociale și umanitare cari însufleteau curentul literaro-intelectual al lui Lessing, *das junge Deutschland*, Belinski — Herzen, Brandès — Ibsen etc.“¹⁴. În legătură cu obiecția că toți scriitorii amintiți au fost fie genii, fie mari personalități ce apar numai după sute de ani și au creat într-o Germanie aflată pe o treaptă superioară a evoluției ei spirituale, criticul socialist n-a pretins o activitate de același nivel, ci a vrut numai să demonstreze din nou că absența idealurilor sociale înalte a contribuit la diminuarea influenței *Junimii*. Aceasta este și ultima sa concluzie cu privire la necesitatea prezenței idealurilor sociale înalte în activitatea scriitorilor și a grupărilor literare în care sînt constituiți : „... cred și sunt convins că dacă *Junimea* ar fi fost condusă și pătrunsă de înalte idealuri sociale de cari am vorbit mai sus, rodnicia și influența ei ar fi fost mai însemnată și mai binefăcătoare chiar de la început, ar fi și mai puternică acum, și influența ei s-ar întinde cu mai mare putere de acum înainte“¹⁵. Abia după aceste precizări consacrate explicării limitelor influenței *Junimii*, ca urmare a inexistenței idealurilor înalte, C. Dobrogeanu-Gherea se ocupă de prima parte a articolului lui Al. Philippide unde se afirmase că idealurile n-ar fi necesare unui artist. Față de susținerea polemistului *Junimii*, că nu idealurile ar fi o necesitate pentru scriitor, ci cunoașterea temeinică a culturii, a literaturii înaintașilor, criticul socialist reacționează prin depistarea unei confuzii între opera de artă și cea științifică. Numai omul de știință are obligația de a cunoaște tot ceea ce s-a produs și s-a descoperit pînă la el,

cîtă vreme pentru scriitor o asemenea cunoștință n-ar putea constitui un element menit să sporească valoarea operei. Numai idealurile artistului exercită o influență propriu-zisă asupra operei, iar cele ale savantului rămîn în afara ei : „În opera unui matematician se înțelege că nu voi căuta idealurile sociale ale savantului, pentru că ele nu pot să fie exprimate în ea și deci ea nu mi le va sugera. În opera unui poet însă, și mai ales a unui mare poet, sunt exprimate simpatiile lui, idealurile lui, și această operă va tinde să ne sugereze aceleași simțiminte, aceleași idei și idealuri. Și dacă e așa, și așa este, atunci e evident că cu cît sentimentele exprimate în opera artistului sînt mai umane, mai nobile, cu cît ideile și idealurile exprimate în ea sunt mai largi, cu atîta opera artistică e mai trainică, mai adevărată, mai frumoasă, mai prețioasă. De la opera unui matematician voi cere să fie la înălțimea științifică a epocii, pentru a nu falsifica cunoștințele și inteligența oamenilor ; de la opera unui mare poet cer să fie la înălțimea sentimentală și ideală a epocii, spre a nu falsifica simțimintele și idealurile oamenilor“¹⁶.

În fond, C. Dobrogeanu-Gherea pornea de data aceasta de la disocierea pe care încă Titu Maiorescu o făcuse în 1867, între știință și creația artistică, dar în final nu face altceva decît să eludeze factorul estetic, iar conținutul ideologic este văzut ca avînd o repercusiune directă asupra calității propriu-zis estetice a operei de artă. De bună seamă că marile idealuri au calitatea de a conferi prin ele însele operei atît însemnătate cît și valoare propriu-zis estetică, dar prima condiție a valorii rămîne tot talentul, sau, cum se exprimă Gherea însuși, „puterea de a sugera imagini și sentimente“. Așadar, valoarea operei e determinată de talent. În loc să se ocupe însă de influența idealurilor sociale asupra talentului, Gherea se contrazice din nou, raportînd valoarea tot la idealurile generoase : dintre doi artiști care posedă într-o măsură egală talentul, el îl preferă pe cel „care are idealuri sociale mai înalte“, iar opera celui din urmă va fi, de aceea, „mai frumoasă, mai durabilă“¹⁷.

Gîndind astfel, Gherea se diferențiază esențial de ceea ce avea să afirme mai tîrziu estetica fiindcă, dacă pentru el valoarea se leagă de înălțimea idealurilor ei, pentru criticii și esteticienii contemporani este în funcție de „revelația umanității noastre celei mai adînci“, din perspectiva

unei clase sociale, fapt care nu modifică valoarea ei „doar o introduce în structuri explicative”¹⁸, după cum observă Fl. Mihăilescu, pornind de la tezele lui G. Lukács. Estetica materialistă contemporană recunoaște existența unei legături de determinism sociologic între conștiința de esență socială a artistului reflectată în viziunea lui despre lume și forma operei sale, însă nu influențează decât în linii generale conținutul propriu-zis al operei. Dar Gherea stabilește o relație de tip determinist tocmai în acest domeniu și pune semn de egalitate între ideile artistului și cele fundamentale, proprii mediului căruia aparține. Pornind de la această relație deterministă, cum s-a mai spus deja, el crede că existența unor importante idei și idealuri sociale ar explica atât forța de influențare a creației artistice, cât și valoarea artistică propriu-zisă. În felul acesta, după cum bine s-a observat, se limitează problema repercusiunii structurale a conștiinței sociale asupra viziunilor și formelor estetice „la o corelare cam mecanică a idealurilor sociale cu creația”¹⁹.

Replica lui Gherea se încheia, așadar, cu precizări necesare, menite să nuanțeze contribuțiile sale mai vechi cu privire la relația dintre valoare și idealurile sociale înalte în artă, intervenind cu ideea raportării valorii la talentul creatorului ei, dar nemodificând esența concepției deterministe, mecaniciste a dimensionării valorii după idealul social conținut. Al. Philippide a sesizat că adversarul său n-a părăsit principial vechile poziții și de aceea în noua sa replică, formulată în cea de a doua parte a articolului *Idealuri*, a lăsat neatinsă teoria despre ideal; considerațiile sale privesc mai mult etica criticului, configurația lui morală pe care o raportează la metehnele societății românești contemporane. În sfârșit, revenind asupra pretensei lipse de influență a *Junimii* despre care Gherea din nou scrisese, pe larg, în *Idealurile sociale și arta*, Philippide reia argumentul anterior, punând-o în relație de determinare cu înapoierea culturală, iar nu cu des pomenita lipsă de idealuri²¹. În general, replica sa se caracterizează prin subiectivism, încercînd în acest final de polemică să minimalizeze valoarea adversarului fără a o destrăma prin demonstrații și dovedindu-se alarmat de răspîndirea ideilor, a idealurilor socialiste la noi.

Caracterul neconvîngător al replicii lui Philippide, în cea de a doua parte a ei, îndeosebi slăbiciunile ieșite acum

la iveală, față de temeinicia argumetării gheriste, în ciuda unor exagerări deterministe, i-au îmboldit pe junimiști să angajeze în polemică un alt adversar junimist ce se mișca cu mai multă ușurință în domeniul esteticii. Acesta nu putea să fie altul decât P. P. Negulescu, fiindcă dovedise în replicile anterioare aptitudini de polemist și o viziune clară în problemele de estetică filozofică. Articolul său din 1894, *Socialismul și arta*, are obiectivul principal tocmai problema idealurilor sociale în artă în general și a celor socialiste în special, tratată, firește, în spirit polemic, ca un răspuns dat atît lui C. Dobrogeanu-Gherea, cît și altor socialiști ce interveniseră acum în discuție, în frunte cu Anton Bacalbașa.

Încă de la început, Negulescu nu discerne diferențele sensibile dintre estetica lui Gherea, prin ceea ce are ea socialist, și ceea ce reprezintă punctul de vedere comun întregului curent istorist²². Tot în introducere își fixează și obiectivul principal al studiului său : să indice izvorul comun al ideilor despre artă susținute de socialiștii români, iar astfel să dovedească lipsa lor de originalitate : „Se face de cîtăva vreme atîta zgomot, și mai ales atîta paradă, cu așanumitele «teorii» de artă și critică socialistă, încît nu e, credem, de prisos, să dăm publicului nostru o analiză mai amănunțită a obîrșiei lor comune”²³ — cartea socialistului francez Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. O precizare se impunea, iar Negulescu n-a ezitat s-o formuleze : de la Karl Marx încoace, socialiștii l-au atacat, ce-i drept, pe Proudhon, dar în ceea ce privește arta, pozițiile lor au continuat să rămînă esențial comune. Iar ceea ce l-a determinat pe tînărul estetician din școala lui Maiorescu să analizeze teoriile despre artă și critică din lucrarea lui Proudhon a fost faptul că, potrivit opiniei sale, „ea singură poate fi considerată ca o lucrare mai completă în această privință, cuprinzînd nu numai enunțări de idei și principii generale, ci și o efectivă aplicare a acestor idei și principii la judecarea operilor de artă”²⁴. Mai obiectiv și mai informat decât Philippide, Negulescu renunță la chestiunile secundare sau de amănunt în polemică și preferă să atace fondul concepțiilor gheriste, prin critica ideilor de bază ale izvoarelor lor. El observase pe bună dreptate că întreaga teorie a lui Gherea despre necesitatea idealurilor sociale înalte se baza pe principiul concordanței dintre fond și formă. Gherea scria

în *Idealurile sociale și arta* că „e imposibilă forma fără fond și fondul fără formă“. În oricare epocă, cea mai importantă operă va fi aceea „care va avea cea mai perfectă formă artistică posibilă în acea epocă și cel mai însemnat fond, adică cele mai înalte sentimente, idei, gândiri, idealuri la cari s-ar fi putut ajunge în acea epocă“²⁵. Cu alte cuvinte, valoarea este dată de fondul, dar și de forma operei. Deși el are intuiția unității dialectice dintre fond și formă, uneori contrazicându-se, apreciază valoarea în funcție de idealurile exprimate de operă²⁶.

P. P. Negulescu depistează în lucrarea lui Proudhon izvorul teoriei lui Gherea și a socialiștilor români despre relația dintre fondul și forma operei. În acest sens reproduce fragmentul respectiv din *Du principe de l'art et de sa destination sociale* : „În artă, ca în orișice, cugetarea e lucrul de căpetenie, lucrul precumpănitor ; chestiunea de fond primează totdeauna chestiunea de formă, și în orice creațiune artistică, înainte de a judeca lucrul de gust (aparența estetică sau forma) trebuie să hotărîm dezbaterea asupra ideii“²⁷. Este o idee pe care estetica modernă o respinge categoric, un punct de vedere vulgarizator, dar nu lipsit de importanță tocmai prin legitimarea disocierii factorilor estetici — o orientare pe care estetica sociologică o repudiază²⁸. Polemistul P. P. Negulescu neglijează intenționat celelalte precizări ale lui Gherea cu privire la relația fond-formă, dar chiar acestea sînt cele mai importante, după cum a remarcat Fl. Mihăilescu²⁹, și-l detașează pe criticul nostru de exagerările lui Proudhon. Reținînd doar ideea preponderenței fondului asupra formei, P. P. Negulescu justifică preluarea ei de către socialiștii români numai prin faptul de a le fi servit ca argument teoretic pentru susținerea necesității prezenței idealurilor socialiste în arta de valoare : „Pentru a ajunge la concluzia că arta trebuie să-și ia sarcina de a propaga o idee — ideea socialistă, bineînțeles — socialiștii pun mai întîi în principiu, că importanța artei stă nu în formă, ci în idee, că în artă, «ca în orișice», ideea nu e nicidecum indiferentă. De unde rezultă apoi ca formulă a criticei socialiste, că — ideile nefiind indiferente — îndatorirea de căpetenie a criticei este : să analizeze, să discute și să aprecieze în primul rînd ideile, sau mai larg fondul de idei și sentimente din operele de artă, — din punctul de vedere al formulei socialiste“³⁰. Afirmînd că una dintre cele mai

importante îndatoriri ale criticii „este analiza acestui șir de sentimente și de credințe și critica lor din punctul de vedere al unui ideal, al idealului celui ce critică“, C. Dobrogeanu-Gherea se situa deschis pe poziția criticilor socialiști, inspirați la rîndul lor din opera lui Proudhon. Remarca lui P. P. Negulescu se dovedea a fi întrutotul justificată și întemeiată în primul rînd pe un text al lui C. Dobrogeanu-Gherea din studiul *Tendenționismul și tezismul în artă*. Într-adevăr, criticul de la *Contemporanul* stabilea pentru confrății săi drept una din cele mai importante îndatoriri analiza credințelor și a sentimentelor conținute în operă și „critica lor din punctul de vedere al unui ideal, al idealului celui ce critică“. Dar o asemenea concepție despre îndatoririle criticii îl neliniștea pe P. P. Negulescu din pricina concluziilor ce puteau să-i urmeze, respectînd toate rigorile logicii : de vreme ce criticul are misiunea de a aprecia ideile operei prin raportare la propriul etalon al idealurilor sale, atunci, în chip firesc, cînd criticul este un socialist, și ideile sau sentimentele conținute în operă vor fi evaluate „din punctul de vedere al formulei socialiste“, al gradului în care exprimă „idei mai conforme cu cerințele și aspirațiile socialismului“³¹. Dacă, în cele din urmă, P. P. Negulescu sesizează, totuși, detașarea sensibilă a lui C. D. Gherea de ideile lui Proudhon, căci își declarase inaderența la principiul minimalizării rolului formei, nu renunță cu totul la a fi și mai departe circumspect. În acest spirit trebuie apreciată prevenirea cititorilor de către criticul junimist spre a nu se lăsa ademeniți de declarația lui Gherea, deoarece, în ciuda diferențierilor remarcate, adeptul lui Proudhon revine în final la „formula sa fundamentală, la formula socialistă“, îndeosebi cînd stabilește drept criteriu esențial pentru diferențierea valorilor idealul operei iar nu forma ei artistică. Astfel că atît pentru Gherea cît și pentru Proudhon elementele de fond capătă preponderență într-o operă, iar între două opere egale ca formă, se va situa pe un plan superior cea care „va cuprinde idealuri sociale mai înalte, care va avea adică un *fond* social mai înalt“. Și întrebarea justificată, sesizînd persistența lui Gherea în aderarea la ideea priorității fondului cînd e vorba de aprecierea valorii operei : „Nu rezultă oare clar de aci, că tot *fondul*, fondul social bineînțeles, e aceea ce face și pentru d-l Gherea ca și pentru Proudhon superioritatea ori infe-

rioritatea unei opere de artă? Nu e oare evident că și pentru d-l Gherea ca și pentru Proudhon, fondul *primează* forma?“³².

Dacă, dezbrăcate de învelișul lor polemic, observațiile lui P. P. Negulescu privitoare la menținerea lui Gherea în limtele ideatice ale lui Proudhon despre prioritatea fondului în aprecierea valorilor (în ciuda unor detașări de asemenea remarcate) își păstrează caracterul obiectiv, cele în care afirma că Gherea „excluce din artă“ operele lipsite de un fond social nu sînt altceva decît exagerări, neconforme cu ceea ce scrisese criticul socialist. Mai departe i se atribuie idei pe care el niciodată nu le-a susținut, iar atunci polemica degenerază cu totul în subiectivism: „opere de artă — pretinde Negulescu că ar fi susținut Gherea — nu sînt decît acelea, cari au un *fond* social, adică socialist, forma fiind cu totul indiferentă“³³. Atît din punctul de vedere al teoretizărilor, cît și al exemplelor citate de Gherea în *Idealurile sociale și arta*, afirmațiile lui Negulescu nu erau altceva decît evidente denaturări. Criticul de la *Contemporanul* credea, într-adevăr, în superioritatea idealurilor socialiste, dar cînd susținea necesitatea prezenței idealurilor în artă, se referea la oricare ideal social, cu condiția să fie „înalt“, adică să reprezinte aspirațiile majore ale poporului și națiunii. Exemplificările lui erau culese din literatura tuturor timpurilor.

A doua latură a polemicii lui P. P. Negulescu cu C. Dobrogeanu-Gherea pe larg dezvoltată în articolul *Socialismul și arta* are în vedere măsura în care criticul socialist a extins ideile sale despre necesitatea reflectării în literatură a realității în funcție de idealul fiecărui scriitor, cu referire specială la marii clasici. Se știe că el îi obiectase în 1890 lui I. L. Caragiale în legătură cu rîsul din opera sa, care pretindea că era lipsit de „acea adîncă seriozitate, acea mare însemnătate socială“ ce ar fi putut s-o aibă, dacă autorul ar fi ris cu același talent, „dar pătruns de un ideal social înalt“³³. Însemnătatea satirei lui Caragiale scade „în parte“, din cauză că dramaturgul „e indiferent în materie de politică socială“ și-i lipsește idealul social înalt. Din aceeași perspectivă a lipsei de idealuri formulase obiecții serioase și în studiul din 1887 despre Eminescu, în legătură cu *Epigonii* sau cu *Scrisorile III și IV*, lipsite de idealuri sociale înalte și preocupate să idilizeze veacul de mijloc. Referindu-se la asemenea idei eronate,

P. P. Negulescu surprinde caracterul lor exagerat, dar pînă la urmă răstălmăcește sensul fundamental al obiecțiilor lui Gherea, pretinzînd că acesta ar fi formulat pentru scriitorii amintiți cerința să se împărtășească din cele mai înalte idealuri sociale — idealurile socialiste. El ar fi obiectat că operele lui I. L. Caragiale „n-au totuși *fondul* de idei și de tendințe sociale, adică socialiste”³⁴. Gherea nu i-a mai răspuns lui P. P. Negulescu; în schimb, a revenit asupra problemelor legate de idealuri în artă după o nouă intervenție a lui Philippide, sprijinită și de alți publiciști, căci se susținea și atunci, în 1894, că marii artiști nu sînt animați în operele lor de idealuri sociale, ci rămîn indiferenți sau se manifestă ca oricare om obișnuit. În articolul *Artiștii-cetățeni*, C. Dobrogeanu-Gherea introduce ca element nou ideea despre scriitorii geniali care se deosebesc de talentele obișnuite prin faptul că „au fost nu numai mari artiști, dar și mari cetățeni, au stat în adevăr la înălțimea ideală a epocii lor”³⁵. Genialitatea însăși prezintă, după opinia sa, însușirea de a fi „o tendință de înălțare”, „atît artistică, cît și cetățenească”. Între genialitatea unui scriitor și idealurile sociale înalte există o legătură necesară, determinată de structura specifică a geniului care, prin însăși organizarea lui specială, este „mai simțitor decît alți oameni”, simte mai puternic „toate dezacordurile vieții, toate relele, toate mizeriile, și cu cît le simte mai cu tărie, cu atît lucrează mai cu tărie în contra lor... Un artist genial e, deci, întrucîtva, un revoltat înăscut”³⁶. Bazat pe o întinsă bibliografie referitoare la viața și activitatea celor mai reprezentative genii ale Europei, criticul argumentează cum aceștia s-au manifestat ca artiști-cetățeni, ca adepți și înfăptuitori ai celor mai înaintate idealuri sociale și politice din vremea lor. Așa au fost: Hugo, Musset, Lamartine, socotiți de Brunetiére drept „cei mai mari revoluționari” ai secolului trecut, cărora li se adaugă seria geniilor din alte țări: Byron, Alfieri, Pușkin, Tolstoi, Ibsen...

Teza lui Gherea despre angajarea socială a artistului venea ca un nou argument pentru susținerea necesității de a adera la cele mai înalte idealuri sociale ale epocii și a fost împărtășită de cei mai reprezentativi scriitori și publiciști, anulînd de la sine orice posibilitate de replică din partea junimiștilor.

O valorificare actuală a concepției lui C. Dobrogeanu-Gherea despre idealurile sociale în artă, cu exemplificările criticului din literatura română, presupune câteva clarificări prealabile. Însăși accepțiunea acordată de el termenului *ideal în artă* comportă explicații. El l-a folosit în accepțiunea cea mai larg răspîdită, înțelegînd prin ideal nu atît reflectarea a ceea ce există, cît mai cu seamă „prefigurarea *tendințelor*, a sensului în care conștiința socială — la nivelul ei superior ideologic — își reprezintă dezvoltarea viitoare a realităților”³⁷, — cum este definit de Ion Pascadi. Gherea a neglijat, în schimb, sau, mai degrabă, a respins cea de a treia accepțiune a noțiunii de *ideal*, prin care se înțelege „*proiecția imaginară în trecut a unor aspirații sau interese*”; de aceea a respins el lucrările literare ale lui M. Eminescu inspirate din trecut. A respins, de asemenea, și noțiunea de *ideal ca reflectare a ceea ce există*, cu deosebire în momentul în care i-a obiectat lui I. L. Caragiale, care se inspirase din realitățile vremii sale, că i-ar fi lipsit idealurile sociale înalte și, ca urmare, forța satirei sale s-ar fi diminuat în mod sensibil.

Dintre toate funcțiile idealului, criticul socialist a situat-o în prim plan pe aceea de *model mintal al realului*, care dovedește natura lui spirituală; iar dintre caracteristici le-a avut în vedere cu deosebire pe cele ce-l definesc drept „aspirație, năzuință, scop” și, în primul rînd, pe cele care reliefează caracterul său anticipativ. Sau, în alt sistem de referințe, C. Dobrogeanu-Gherea a acordat idealului sensul de referire la lume *așa cum trebuie să fie*, refuzîndu-i și ipostaza de lume *așa cum este*. Combătîndu-l, junimiștii pretindeau, în mod greșit, existența unei depline coincidențe a idealului cu adevărul, făcînd abstracție de faptul că, prin caracterul lui anticipativ, idealul nu presupune întotdeauna și veridicitate, căci schimbarea condițiilor social-istorice concrete a putut determina anularea unor anticipări sau măcar corectarea lor.

RELAȚIA MEDIU – ARTIST – OPERĂ

Critica literară analitică, fundamentată pe un nou concept și o nouă metodologie a criticii, își datorează existența gândirii estetice de tip determinist, potrivit căreia mediul natural și social își impun propriile tendințe, caracteristici și aspirații asupra personalității artistului, iar în ultimă instanță asupra creației acestuia. În gândirea estetică românească ideea rolului determinant al mediului social s-a impus odată cu apariția sistemului critic gherist. C. Dobrogeanu-Gherea s-a referit pentru prima oară la opera literară ca produs al mediului în studiul *Asupra criticei*, cu scopul de a justifica teoretic diferențierile fundamentale dintre noua critică, analitică, al cărei adept era, și critica veche, „judecătorească”, reprezentată de Titu Maiorescu. A revenit mai pe larg în articolul *Personalitatea și morala în artă*, ca să justifice ideea moralității sau a imoralității artei în raport cu moralitatea sau imoralitatea mediului care a produs-o. După cum s-a putut observa mai înainte, toată teoria sa cu privire la moralitatea artei pornește de la premiza că artistul e influențat de mediul în care trăiește, „răsufală în atmosfera morală a mijlocului social în care se află, și de aceea lucrările sale, subiectele ce va alege, felul cum le va lucra vor purta pecetea mijlocului social ce înconjură pe artist”¹. Artă e considerată de el o manifestare a minții omenești, ca oricare altă idee ce va reveni în anul următor, 1887, în studiul *Tendenționismul și tezismul în artă* unde, de asemenea, o socotește a fi „un product”, o manifestare „ca oricare altă”, a spiritului omenesc și, ca urmare, ea poate fi „folositoare ori vătămătoare”. Teza sa despre artă ca produs al mediului pornește de la ideea similară a criticilor moderni, îndeosebi a lui Taine, dar intervin la el modificări de esență, favorizate de împărtășirea concepției materialismului istoric, cu menținerea unor limite inerente epocii. Principala modificare constă în împingerea mediului natural pe planul al doilea și situarea pe cel dintâi a mediului social,

căci în *Personalitatea și morala în artă* se referă la operă ca un produs al „mijlocului natural și mai ales social” și cu adausul de coloratură materialist-istorică evidentă : opere de artă „poartă pecetea timpului în care s-a alcătuit, a societății în care s-a produs”². Teza este susținută cu exemplificări care includ câteva dintre cele mai reprezentative opere ale omenirii : *Iliada*, *Odiseea*, *Divina comedie*, *Raiul pierdut*, *Faust*. Aplicabilitatea ei la studiul unor fenomene literare românești, ca decepționismul, cu tot caracterul limitat și schematic, constituie o verificare convingătoare și utilă, preluată cu discernământul critic necesar și de către istoricii literari ai epocii noastre. Gherea și-a fundamentat explicarea apariției decepționismului în literatura română pe ideea rolului determinant al factorilor economici și sociali, a cauzelor sociale, susținând că acest curent nu s-ar fi putut instaura în viața literară românească dacă nu i-ar fi fost prielnice „mijlocul social, împrejurările sociale”³. Din acest moment, detașarea sa de H. Taine și de criticii aparținători aceleiași școli devine tot mai mare, concretizându-se în dezaprobarea pentru că au săvârșit eroarea de a confunda cauzele decepționismului și ale pesimismului cu *formele* lor de manifestare și cu împrejurările ce le-au însoțit. Cauza pesimismului, susține Gherea în spiritul materialismului istoric, trebuie căutată „în viața materială a societății, în fiziologia socială, în relațiile politico-economico-sociale”, în „întocmirea socială a societății”. Odată ce se admite acest principiu general și se aplică la literatura română cu referire anume la manifestarea decepționismului, se ajunge la concluzia dreaptă că principala lui cauză o constituie „anomaliile societății burgheze”, că e o boală a veacului generată de „starea patologică a civilizației burgheze”⁴.

Dacă relația mediu-artist-operă apare numai enunțată în funcție de necesitățile demonstrațiilor din principalele studii critice ale lui C. Dobrogeanu-Gherea, ea capătă, în schimb, în *Tendenționismul și tézismul în artă* o dezvoltare amplă, fiind explicată din principalele direcții ale abordării ei. Deși studiul acesta n-a fost determinat de intervenția polemică a junimiștilor, se integrează, totuși, în contextul general al celor două confruntări estetice, constituind o reluare dezvoltată a susținerilor mai vechi și stîrnind reacții din partea maiorescienilor. Dealtfel

Gherea însuși precizează că expunerea sa reia idei mai vechi, cu intenția explicării lor amănunțite.

Prima și cea mai însemnată idee reluată, față de care toate celelalte se situează în raport de dependență, căpătînd un sens și o organizare anume, se referă la faptul că artistul, ca oricare om în general, „e un product al împrejurărilor cosmice (mijlocul natural) pe de o parte, iar pe de alta al împrejurărilor sociale (mijlocul social). Acest determinism special își pune amprenta asupra organizării fizice, nervoase și psihice a artistului, căci el „e format de către mijlocul natural și social ce-l înconjoară“. La rîndul lor, manifestările artistice ale spiritului omenesc, ca și toate celelalte în general, sînt condiționate de structura specifică a creatorului lor, iar cum el e produsul mediului natural și social, atunci și „producțiunile artistice“ pot fi reduse, în cele din urmă, la influența mediului natural și a celui social⁵.

Atît din explicațiile ce vor interveni în continuare, cît și din exemplificările textelor sale, reiese că C. Dobrogeanu-Gherea înțelegea prin influența „mijlocului natural“ posibilitatea acestuia de a acționa asupra elementelor care țin de construcția fizică și nervoasă a creatorului, de pre-dispozițiile cu care el se naște. Impresia creată prin contactul cu mediul natural și social, cum ar fi răsăritul soarelui sau iubirea de oameni — exemplifică criticul — după ce a fost reprodusă de artist, nu mai rămîne cu forma și conținutul inițial, deoarece va găsi „o sumă de impresii adunate, o sumă de idei, va găsi un sistem nervos deosebit, care la nașterea artistului conținea posibilitatea dezvoltării și a creației artistice. Este important de semnalat faptul că în această etapă a elaborărilor sale estetice, C. Dobrogeanu-Gherea n-a simplificat procesul creației artistice ca atare și nici n-a înțeles schematic rolul determinant al mediului natural și social, de vreme ce le-a raportat și la specificul structurii proprii artistului, determinată și ea de factorii de mediu însă anteriori. În cele din urmă, pentru el creația artistică nu presupune doar prezența factorului natural și social, ci și a celui uman, fiind, în realitate, o combinație a acestor factori atît de diferiți. Pînă în acest punct al dezvoltărilor sale, Gherea se menține în studiul *Tendenționismul și tezismul în artă* în cadrul general al ideilor formulate și în studiile anterioare, cu ușoare nuanțe

de diferențiere față de izvoarele bibliografice din care s-a inspirat, îndeosebi față de Taine. Diferențierea, detașarea criticului nostru de izvoarele bibliografice cunoscute se produce în momentul în care el atribuie influenței mediului natural și social, *mai ales celui social*, elementele ce țin de personalitatea artistului : structura nervoasă, psihică etc. Detașarea propriu-zisă de ceilalți critici ce împărtășiseră teoria determinismului avea la bază recunoașterea rolului determinant al mediului social, conceput de Gherea în spiritul materialismului. În cele din urmă, el evidențiază anume această deosebire dintre sine și modelele critice urmate, afirmînd categoric că opera „este pricinuită de înrîurirea mijlocului natural și social, și mai ales acest din urmă are înrîurirea hotărîtoare, el e cel de căpetenie”⁶.

Dar tot în această etapă de elaborare a gândirii sale estetice, Gherea lasă loc și acelor limite care vor diminua importanța ei, toate pornind de la exagerarea rolului mediului social — de unde și conceperea schematică a relației mediu-artist-operă ; caracterul simplist și schematic al gândirii lui estetice își află expresia cea mai frecventă în enunțarea ideii că influența mediului se exercită direct, fără vreo mijlocire care ar avea ca urmare apariția unor particularități ale reflectării artistice, deosebindu-se de reflectarea științifică propriu-zisă. Pînă și referirile la Chateaubriand și Leopardi dovedesc același lucru, căci explică ideile religioase ale scriitorului francez prin educația excesiv religioasă, mergînd pînă la o anumită nebunie observată „la toți membrii familiei Chateaubriand”, iar lirismul „pesimist și deznădăjduit” al lui Leopardi ar avea drept cauză constituția fizică „peste măsură de bolnăvicioasă”, care însă e și rezultatul unui „complex de influențe sociale”.

Dar exclusivismul determinist iese la iveală nu numai din exemplificările amintite ; îl putem depista și într-o precizare ulterioară deosebit de semnificativă : recunoscînd că nu întotdeauna putem determina influența directă a mediului asupra artistului și a operei, Gherea atribuie acest fapt limitelor actuale ale științelor, căroră le lipsesc instrumentele perfecte de cercetare, și criticului ce nu știe să se folosească de ceea ce îi oferă știința⁷.

Cînd își propune să fundamenteze teoretic ideea raportului de tip determinist dintre mediu și opera de artă, Gherea pornește de la teza materialismului dialectic despre posibilitatea transformării cauzei în efect și invers. Potrivit acesteia, arta fiind un „efect al mijlocului social“, la rîndul ei „lucrează asupra acestui mijloc“. Exemplele doveditoare sînt tot cele de mai înainte, utilizate pentru a demonstra că determinismul social își spune cuvîntul în cadrul relației mediu-artist. Altfel, pesimismul lui Leopardi, produs al „suferințelor nenumărate ale societății“, influențează la rîndul lui această societate, iar ideile reacționare ale lui Chateaubriand „datorită întîi și întîi revoluției franceze“, au influențat la rîndul lor revoluția, prin încurajarea reacțiunii monarhiste, dar și prin stimularea curajului și a urii revoluționarilor“. Concluzia teoretică desprinsă din toate exemplificările acestea rezumă într-o sinteză superioară ideile din celelalte articole anterioare și a fost preluată, în principiu, de estetica materialistă, constituindu-se într-un important capitol al ei. „Societatea, — scrie Gherea — sugerînd anumite idei și sentimente artistului, creațiunea artistului, caracterizată prin idei și sentimente sugerate de societate, va sugera societății, la rîndul ei, idei și sentimente în armonie cu cele primite“⁸.

După cum lesne se poate observa, în concepția lui C. Dobrogeanu-Gherea relația artă-societate nu se referă doar la influența mediului social asupra operei, ci presupunea și situația inversă: la rîndul ei, arta influențează considerabil viața socială, datorită capacității ei emoționale. Este vorba, cu alte cuvinte, despre influența reciprocă dintre termenii unei relații concepută de C. Dobrogeanu-Gherea ca o entitate⁹.

În ansamblul lor, tezele amintite aparțin esteticii noi și, potrivit unei indicații a lui C. Dobrogeanu-Gherea, ele se află într-o opoziție ireductibilă cu cele ale esteticii metafizice care situează arta în afara influenței sociale. Estetica veche, metafizică, observă criticul, pornește de la premiza că „arta nu-i un *product*, ci un dar dumnezeiesc, un lucru supranatural, care stă deasupra și în afara societății“. Bazîndu-se pe o atare concepție, e firesc ca această estetică să explice fenomenele și faptele artistice într-un chip cu totul diferit de cea nouă, situîndu-se astfel pe poziții imposibil de reconciliat. Premiza teoretică a artei ca

produs social a favorizat enunțarea unor noi principii estetice, cum ar fi cele referitoare la prezența idealurilor sociale în artă și tendința în artă.

Din replica lui C. Dobrogeanu-Gherea prilejuită de intervenția lui I. N. Roman s-au conturat cu mai multă precizie și cu o mai clară evidență ideile anterioare susținute de critic în legătură cu relația mediu-artist-operă, devenind permanente ale gândirii sale estetice. Fiindcă în scurt timp s-au bucurat de o largă popularitate, junimiștii n-au putut rămâne indiferenți, chiar dacă o intervenție directă a lui Titu Maiorescu n-a mai avut loc. Prima ripostă avea să constituie și debutul unuia dintre cei mai valoroși elevi ai lui Titu Maiorescu, viitorul estetician și istoric literar Mihail Dragomirescu. Studiul său despre *Criticile domnului Titu Maiorescu*, început în 1893 cu mare entuziasm dar abandonat din imposibilitatea susținerii ideilor lui cu pregătirea ce o avea atunci¹⁰, în ciuda limbajului violent și a subaprecierii adversarului, căci se referea la *Studiile critice* ale lui I. Gherea, are, totuși, meritul identificării unui anumit schematism în formulările criticului socialist, dar mai ales de a fi conceput relația mediu-artist-operă mult mai nuanțat, mai complex, evidențiind specificul artei și al structurii artistului.

Ceea ce-l preocupă cu deosebire pe Mihail Dragomirescu este construirea unui răspuns polemic la afirmațiile lui Gherea despre influența mediului natural și social asupra artistului și a operei. Prima parte a replicii se bazează pe speculații logice, urmînd cu fidelitate metoda polemică inaugurată de profesorul său. În spiritul acesteia caută mai întîi să delimiteze din *Studiile critice* ale lui Gherea acele părți în cuprinsul cărora consideră că există o anumită *lipsă de precizie* în exprimare. Însuși enunțul potrivit căruia *în general* omul e un produs al mediului natural și social oferă posibilitatea afirmării ca și activitatea artistică să fie tot *în general* o rezultată a acestor împrejurări. Ar însemna atunci că numai *în general*, *deci nu întotdeauna*, activitatea artistică este „o rezultată a mijlocului natural și social“. Tocmai această formulă *în general*, întrebuintată de Gherea, dar cu deosebire precizarea categorică *toate îi creează* lui Dragomirescu premiza formulării unor rezerve de principiu față de teza gheristă privită din punctul de vedere al sensurilor ei fundamentale. Textul criticului ju-

nimist rămîne însă interesant mai mult pentru îndemînarea cu care-și urmează modelul maiorescian în utilizarea argumentelor, mai degrabă a speculațiilor logice, cînd își construiește răspunsul polemic. „Toate manifestările spiritului omenesc în general — deci și cele artistice — notează el — sînt condiționate prin organizația fizică, nervoasă, sufletească a artistului“. Acceptînd această afirmație — își începe acum polemistul speculațiile logice — sîntem îndreptățiți să ne întrebăm „dacă manifestările spiritului omenesc numai în general, adică numai în parte, sînt condiționate de constituția omului (nu a artistului precum se exprimă d-nul Gherea), care e dovada că manifestările artistice nu intră toate tocmai în acele manifestări ale spiritului omenesc, care *nu* sînt condiționate de organizația omului? Și apoi care vor fi acele manifestări ale spiritului omenesc, care *nu* sînt condiționate de organizația individului?“¹¹.

Ceea ce se impune atenției ca element nou în gîndirea estetică a lui Mihail Dragomirescu, cu acest prilej, este distincția făcută între om și artist, referirea la personalitatea artistică iar nu la cea omenească a artistului — deosebindu-se astfel atît de Gherea, cît și de toți promotorii criticii pozitivistice. Ideea acestei separații se va constitui în curînd într-o componentă originală a gîndirii sale estetice, situîndu-l între precursorii esteticii moderne. De asemenea, în propozițiile sale interrogative întîlnim o respingere categorică a ideii dependenței manifestărilor spiritului omenesc față de organizarea lui, iar acest lucru îl face pentru că, după cum se va vedea mai tîrziu, în concepția sa dependența se stabilește în raport cu personalitatea artistică a creatorului, iar nu cu cea omenească a aceluiași.

Una dintre contradicțiile de bază pe care crede că a descoperit-o în studiile lui Gherea și care i se pare a fi mai în măsură decît oricare alta să-i subrezească întreaga construcție, ar fi excluderea, odată, iar altădată admiterea elementului *ereditate în cadrul relației mediu-artist-operă*¹². Prin susținerea ideii rolului hotărîtor al mediului natural și social ce produce artistul, iar astfel și creațiile lui, C. Dobrogeanu-Ghera ajunge să se contrazică tocmai cu ceea ce afirmase el însuși în altă parte, cînd evidențiasse rolul eredității, căci aci se neagă influența acesteia, pen-

tru ca apoi să vorbească despre individ ca produs al unei evoluții, deci și al ei. Potrivit opiniei lui M. Dragomirescu, am avea a face aici cu o greșeală de logică, iar, spre a o evita, C. D. Gherea ar fi trebuit să-și construiască silogismul astfel : „Individualitatea artistului condiționează orice operă artistică ; Mediul natural și social condiționează individualitatea artistului. Deci : Mediul natural și social condiționează orice operă artistică“. Dar, pretinde criticul junimist mai departe, chiar și o formulare de către Gherea a silogismului în maniera propusă anterior de el n-ar fi fost în măsură să-i anuleze obiecția de principiu, deoarece, potrivit opiniei sale, mediul natural și social nu se referă numai la cel din timpul vieții artistului, ci îl include și pe cel „dinainte de naștere“, care ar fi chiar mai important decât acesta. În cele din urmă, Mihail Dragomirescu propune o reformulare a conceptului de mediu natural și social, extinzând sfera acestuia, spre deosebire de Gherea, pînă dincolo de momentul nașterii artistului. Odată admisă această extindere, el continuă adausurile proprii mergînd pînă la o modificare structurală a conceptului de *mediu* prin considerarea celui ce l-a influențat pe artist (pe cale ereditară) înainte de naștere ca fiind mult mai important decât cel din timpul vieții. Prin mediu natural și social, propune el, trebuie să se înțeleagă „nu numai mediul natural și social ce înconjoară pe artist în timpul vieții sale, dar și mediul natural și social dinainte de naștere, care, precum vom vedea, e și cel mai important“¹³.

În spiritul considerațiilor arătate, Mihail Dragomirescu apreciază detașarea lui C. D. Gherea de Taine nu ca un semn al originalității, ci ca un act de falsificare, sau cel puțin de denaturare, a concepției criticului francez. Pentru acest motiv se consideră obligat să procedeze la o nouă expunere a concepției taineane despre operă ca produs al mediului. În contextul respectiv ajunge însă la preluarea unor idei ale lui Spencer, încît, în realitate, nici de data aceasta nu poate fi vorba despre o teorie curat taineană : „O operă artistică, ca orice product al activității omenești, are două cauze : 1) mediul natural și 2) mediul social în care se produce. Dar și mediul natural și mediul social în care se produce, din punctul de vedere al puterii de cauzățiune, care ne interesează aci, are două înțelesuri

deosebite :“¹⁴ A) *mediul natural și mediul social* care influențează pe artist *după ce s-a născut* și B) *mediul natural și social* ce au influențat și au determinat felul de a fi al omului *înainte de naștere*, numite cu un cuvânt *ancestrale*. În sfera noțiunii de mediu natural și mediu social care l-au influențat pe artist *după ce s-a născut* *întră*, pe de o parte, „toate forțele naturii (...) care au impresionat simțurile artistului până la facerea operei și pe care le-a combinat într-însa într-o formă potrivită cu puterile sale de activitate sintetică cerebrală“. Procesul respectiv cuprinde două stadii : *unul* care corespunde cu „*percepția impresiunilor*“, când artiștii percep diferit același lucru, fiecăruia reținându-i atenția o anumită latură sau calitate a obiectului ; cel de al doilea stadiu ar corespunde cu „*sinteza percepțiunilor*“, care revin sub forma amintirilor, sinteză realizată de artist în opera sa de artă. În acest stadiu are loc desăvârșirea subordonării, în care se află împrejurările naturale și sociale, „în acest înțeles, față de individualitatea artistului“, căci, scrie Dragomirescu în continuare, „forțele din afara artistului — fie provenite din mediul natural, fie provenite din mediul social — sînt subordonate mai întîi puterii de percepție“ a artistului. Primului stadiu, când se produce selecția introdusă de a percepția individului în impresiile din afară, i se adaugă cel de al doilea, cu o selecție nouă și superioară, determinată de puterea de sinteză a artistului. Originalitatea artistului se manifestă tocmai din aceste două selecții¹⁵. În urma analizei minuțioase, separată, a celor două înțelesuri ce le atribuie mediului natural și social (dinainte și de după naștere), Mihail Dragomirescu formulează concluzii proprii, detașându-se chiar și de ideile lui Spencer. Astfel, potrivit opiniei sale, mediul natural și social de după naștere joacă un rol *pasiv*, cîtă vreme rolul activ îi revine individualității omului. Funcționalitatea individualității are loc după cum urmează : cu cît e mai puternică și mai originală, cu atît i se accentuează rolul ei de „*cauză de căpetenie*“ ; și invers, cu cît e mai ștearsă, cu atît rolul de „*cauză de căpetenie*“ ce-l are la „*naturile extraordinare*“ se diminuează, mărindu-se, în schimb, cel al mediului natural și social contemporan. Întotdeauna, însă, „*individualitatea omului precumpănește influența mediului natural și social*“ din timpul vieții artistului¹⁶.

Unele diferențieri și precizări utile intervin atunci cînd Dragomirescu se referă anume la mediul natural și social ancestral (cele care l-au influențat și au determinat modul de a fi al omului înainte de naștere). Ambele medii ancestrale sînt împărțite în două categorii, din punct de vedere al „puterii de cauzățiune“. Mai întîi atît cel social cît și cel natural sînt privite din punct de vedere al influenței exercitate „în decursul generațiunilor“, iar sub această formă exercită cea mai mare putere „de cauzățiune“, fiind „cauza de căpetenie a individualității artistului“¹⁷. Transmiterea unor însușiri ereditare este un element deosebit de important, deoarece acestea pot fi atît de puternice, încît să se poată prelungi pînă și la a opta generație. Trăsăturile dobîndite pe cale ereditară rămîn rebele față de influențele sociale și naturale de mai tîrziu. Privit din punctul de vedere al influenței ce o are asupra vieții părinților artistului, mediul natural și social ancestral au, în concepția lui Mihail Dragomirescu, „o cauzățiune secundară“ și îndeplinesc același *rol pasiv* ca și mediul social și natural de după naștere, față de individualitatea artistului. Cu alte cuvinte, sînt „niște cauze ocazionale, iar nu niște cauze eficiente“. Continuîndu-și expunerea în spiritul aceleiași idei a diminuării rolului mediului contemporan, criticul junimist situează mediul natural și social ancestral pe primul plan, cîtă vreme celui din timpul vieții artistului îi atribuie un rol secundar. Din sumarele dar prețioasele trimiteri bibliografice, însă și din întreaga construcție și concepție a explicațiilor lui Mihail Dragomirescu iese în evidență ca principal izvor de inspirație Herbert Spencer. Împotriva determinismului tainean și marxist al lui C. Dobrogeanu-Gherea el îl invocă pe cel spencerian ; firește că totul este filtrat printr-o viziune proprie, susținut de numeroase concluzii și ipoteze personale. El socotește, de pildă, că opera artistică „are drept cauză de căpetenie (=eficientă) ... individualitatea artistului (apercepția și puterea de sinteză cerebrală) ; la această cauză de căpetenie se adaugă o cauză secundară (ocazională) : împrejurările naturale și sociale de după naștere, — acelea în care artistul trăiește.“ Individualitatea artistului are la rîndul ei drept cauză de căpetenie „împrejurările naturale și sociale ancestrale“ ce și-au exercitat influența în șirul anterior al generațiunilor“, la care se

adaugă și o cauză secundară : „împrejurările naturale și sociale în care trăiesc părinții artistului și în care artistul a fost conceput și a crescut înainte de naștere“. În felul acesta, cauza de căpetenie (eficientă) a unei opere poate fi căutată sau imediat „în individualitatea artistului“ sau mediat, „în seria nesfârșită a influențelor pe care le-a exercitat mediul natural și social în decursul generațiunilor anterioare“. În mod categoric, o asemenea cauză „nu se poate căuta nici în mediul natural și social contemporan, nici în mediul natural și social imediat anterior, în care au trăit părinții artistului ; și cu atât mai puțin nu poate fi căutată numai în mediul social în care s-au dezvoltat artistul și părinții săi“ ¹⁸.

În finalul primei părți a studiului său, M. Dragomirescu neagă categoric valoarea mediului social ca forță independentă cauzală susținând, în spiritul bibliografiei amintite, că mediul social însuși „e cauzat de mediul natural anterior“. Ideea respectivă îi slujea să demonstreze că opera de artă nu poate avea drept cauză de căpetenie mediul natural și social contemporan (cum susținuse Ghe-rea), dar nici măcar pe cel dinainte de naștere, chiar dacă el i-ar acorda un rol mult mai important decât autorii ce-i sugeraseră ipoteza. Nota din subsolul paginii e și mai categorică, consemnând opinia că pentru opera de artă n-ar putea fi căutată cauza de căpetenie „nici chiar în seria nesfârșită a mediilor sociale“. Afirmația s-ar sprijini, la rîndul ei, pe ideea că *mediul social* nu poate fi considerat ca o forță „independentă cauzală“, el însuși fiind cauzat de „mediul *natural* anterior“ ¹⁹.

Este evident faptul că, pînă la urmă, atacul lui Mihail Dragomirescu nu se îndrepta decît împotriva teoriei influenței *mediului social* iar nu și a celui *natural*. După o astfel de demonstrație întinsă, i se părea mult mai lesne să reia afirmația inițială despre ereditatea pe care o opune mediului social : operele de artă au la origine cauze reprezentate de atavism și ereditate, iar nu de mediul social în care trăiesc autorul lor sau părinții lui.

Cea de a doua parte a studiului *Criticele d-lui Titu Maiorescu* conține o expunere mai pe larg, cu mai numeroase elemente personale, a relației mediu-artist-operă. Întîlnim aici un preambul al unei viitoare demonstrații din *Critica științifică și Eminescu* ²⁰, consacrată deosebirilor

existente între personalitatea omenească și cea artistică a creatorului. Legăturile dintre mediu, artist și operă *nu sînt cauzale* — afirmă acum categoric Dragomirescu, în opoziție cu Gherea — deoarece un artist nu-și schimbă personalitatea „de atîtea ori de cîte ori mediul înconjurător se schimbă”²¹. Deoarece calitățile fundamentale care formează individualitatea poetului n-au nici o legătură cu schimbările survenite în mediul social-politic în mod incidental, nici teza în sine nu se modifică atunci cînd ele au loc. Astfel că trecerea poetului de la liberalism la conservatorism și poate chiar la socialism nu-i modifică individualitatea — dacă, într-adevăr, o are. Privit într-un plan mai general, omul poate avea două feluri de idei : unele conforme cu „organizația fundamentală” a sa, determinate de felul de a simți, iar altele care numai în mod superficial corespund organizării interne, fiind datorate împrejurărilor sociale și naturale întîmplătoare, iar ele nicio dată n-ar putea forma „un fundament *sintetic* de convingere”. Cele două tipuri de idei determină situarea oamenilor în două grupe : una compusă din cei ce în activitatea lor se conduc după ideile izvorîte din propriile simțiri (artiștii, politicienii mari, oamenii de geniu), iar a doua îi include pe cei ce se conduc după „ideile întîmplătoare provenite din mediul social și natural” (pseudo-artiștii, toți oamenii fără personalitate). Concluzia desprinsă în urma acestei categorisiri se referă la aceeași idee a imposibilității ca mediul social să-i poată influența în chip determinant pe marii artiști²². Toate clasificările și considerațiile de mai sus sînt invocate ca o confirmare a teoriei sale după care „calitățile ce constituie originalitatea de artist sînt independente de împrejurările sociale — rămîn persistente cît timp omul rămîne artist”²³. Împrejurările externe pot exercita o anumită influență, dar numai asupra *cantității* operelor, în sensul că pot mări numărul, dacă sînt prielnice, și-l pot micșora, cînd devin nefavorabile. Dar și influența aceasta e limitată la a-i crea sau nu artistului dispoziție sau indispoziție pentru a-și desfășura activitatea artistică. Toate aceste considerații pornesc de la premiza că opera artistică se compune din „idei și simțiri”, iar dintre ele simțirea este aceea care „dă forma și fondul primitiv” al operei ; determinînd „felul de percepere și sinteza cerebrală”, ea rămîne fundamentală, iar mediul n-o poate mo-

difica decât cantitativ. *Ideile*, în schimb, „pot varia în oarecare măsură” ce se poate determina. Teza se susține cu exemplul lui Victor Hugo care rînd pe rînd a fost „regalist, republican, socialist”, dar „ca mod de simțire, ca artist”, a rămas „vecinic același”, în cadrul unei evoluții firești. Variabilitatea ideilor poetului francez este pusă de criticul nostru pe seama felului de a fi, iar nu a mediului, observînd că Hugo era un pasionat pentru „vorbele grandioase” ca : popor, libertate, umanitate. Acestea l-au determinat să evolueze „așa cum a evoluat, independent de împrejurările externe”, adică de mediu. Exemplul lui Victor Hugo îndreptățește, după opinia lui Dragomirescu, concluzia cu caracter general că „dintre toți indivizii, cei ce pot fi mai puțin studiați în raport cu mediul sunt tocmai artiștii adevărați”²⁴. Pe măsură ce sporește insistența criticului în a dovedi independența marilor creatori de mediu, se conturează, ca o recompensă, cu mai multă convingere ideea sa despre specificul personalității artistului, cu referiri anume la niște caracteristici pe care C. Dobrogeanu-Gherea fie nu le sesizase, fie nu le luase în seamă. Artistul — scrie criticul junimist — nu este „o adunare oricum de elemente, ci este un sistem, o sinteză de împrejurări alcătuite într-un mod superior și particular și formînd astfel un organism mai fin decât al celorlalți oameni, dar mai fragil”. Tocmai pentru că e mai fin și mai fragil, se ivește posibilitatea de a i se întrerupe activitatea cu desăvîrșire în urma apariției unei oarecari împrejurări externe, dar întreruperea afectează doar *cantitatea* operelor, iar nu *esența calității* lor. Există și situația inversă, cînd tot o împrejurare neînsemnată îi poate stimula activitatea, dar tot în sensul măririi producției lui artistice²⁵.

După inițierea primului său atac împotriva esteticii gheriste, Mihail Dragomirescu devine tot mai preocupat să opună o concepție estetică proprie și o metodologie proprie curentului istorist care domina în estetica timpului și unde el includea atît ramura scientist-pozitivistă a lui Taine cît și pe cea psihologistă²⁷. În acest context se situează și studiul din 1894, *Critica științifică și Eminescu*²⁸. Din ansamblul ideilor sale critice în legătură cu „critica științifică” reține atenția pentru problema aflată în discuție în acest capitol interesanta dar totodată și importanta distincție, pe care încă din 1893 o schițase, între

personalitatea omenească și cea artistică a scriitorului. Teoretizarea criticului junimist pe marginea acestei distingeri între cele două personalități constituie fundamentul teoretic al necesității respingerii unor puncte de vedere greșite în legătură cu personalitatea lui Eminescu, devenite prilej de acuzare a *Junimii* în general. Studiile contemporane despre Eminescu, cu deosebire cele ale lui Gherea și N. Petrașcu, aparținător și el orientării deterministe în estetică, păcătuiesc, după opinia lui Dragomirescu, prin aceea că pornesc de la premiza falsă a considerării personalității omenești a poetului ca un element ce a determinat caracterele esențiale din opera sa. Reflec-tarea în operă a unor laturi ale personalității lui omenești, precum pesimismul și lipsa de ideal, sînt puse de critica „științifică” pe seama influențelor *Junimii*, ceea ce n-ar duce, în final, la alt rezultat decît să întunece opera lui Eminescu. Eroarea nu poate fi atunci înlăturată decît prin stabilirea unor diferențe esențiale între personalitatea omenească și cea artistică, pentru a pune în raport de dependență față de mediul social numai pe cea dintîi, și astfel excluzîndu-se orice posibilitate de influențare a operei, care e produsul personalității artistice. Critica științifică modernă, remarcă Dragomirescu, se întemeiază pe raportul, pe corelația dintre personalitatea omenească și cea artistică. Prin *personalitate omenească* el înțelege modul de a simți al unui individ, felul lui de a gândi și a acționa, la care se adaugă „influențele exterioare, organic-ereditare, naturale și sociale în care se desfășoară acest mod de a fi”. Personalitatea artistică se compune din „felul simțirii, cugetării și activității”, așa cum se pot observa în operele de artă create. Acum, în această fază a elaborării gândirii sale estetice, Mihail Dragomirescu făcea deja pasul hotărîtor pe drumul unei estetici moderne, căci, situînd factorii influențelor mediului, a eredității în sfera noțiunii de *personalitate omenească*, iar pe aceasta detașînd-o de *personalitatea artistică* pe motivul că ea singură hotărăște genul și valoarea operei, el nu nega influența mediului, ci o situa doar într-un domeniu exterior creației artistice. La temelia tuturor studiilor din categoria criticii «științifice», observa el, stă ideea de origine saint-beuveană potrivit căreia omul ar explica artistul, sau, cum procedaseră Taine, Sainte Beuve, Brandès și Ribot, care credeau

că „prin cercetările asupra personalității omenești ajungem să explicăm și deci să pricepem științificește personalitatea artistică cristalizată în operele de artă”²⁹. În opoziție cu această concepție, Mihail Dragomirescu formulează o idee nouă care va marca un eveniment în gândirea estetică românească în drumul ei spre definirea propriei individualități: „Operele de artă nu pot constitui partea superficială și tranzitorie din sufletul unui artist, ele relevă, din contră, partea lui reală, partea lui adâncă și esențială. Personalitatea artistică, care e constituită din reunirea unui fel clar și precis de a simți, înțelege și reacționa, și a unor elemente ale lumii materiale, cu ajutorul cărora ajunge la expresia, — și care se cristalizează ca ceva permanent și fără nici o constrângere din afară — ea e partea care există cu adevărat, ca ceva durabil în sufletul omenească. Și în adevăr, activitatea omenească a unui artist, tot ceea ce constituie personalitatea lui ca om, se pierde cu vremea, și numai personalitatea artistică, încheată în operele lui de artă, numai ea singură poate străbate șirul veacurilor și se impune fără greutate, inteligențelor senine ale generațiilor viitoare. Și e un bine că se șterge amintirea omului și nu rămîne decît aceea a operelor lui. Admirabila strălucire, curată și senină a operelor de artă antice, desigur că provine, în mare parte, tocmai din pricină că nu știm mai nimic sau prea puține amănunte despre viața autorilor lor”³⁰. O analiză aprofundată a marilor opere artistice, cu prilejul căreia ies la iveală „adîncimea și sinceritatea” materialului ce le compun, dovedește că „partea adîncă și permanentă” la marii artiști o constituie personalitatea artistică a lor, în timp ce personalitatea omenească este „superficială și trecătoare”. Respingînd rînd pe rînd toate modalitățile folosite de cei ce explică personalitatea artistică și opera prin personalitatea omenească, cînd ajunge la cea a lui Gherea aplicată la studiul consacrat lui Eminescu, criticul junimist o categorisește ca fiind o metodă a explicării prin *nex causal*. Prin acest gen de explicație criticul caută relații cauzale „între calitățile personalității artistice, unde e vorba numai de stări sufletești, și între împrejurările fizice și sociale în care s-a zămislit, s-a născut, a crescut și s-a educat”. Iar a proceda ca Gherea, legînd pesimismul lui Eminescu de faptul că s-a aflat în contact cu mediul intelectual conservator (el nefiind

conservator), înseamnă să se stabilească o legătură prin *nex causal* „între un fapt social, care putea să influențeze personalitatea omenească a lui Eminescu și între personalitatea lui artistică”³¹. Ca și ceilalți reprezentanți ai criticii științifice — Brandès, de pildă, — C. Dobrogeanu-Gherea nu sesizează nici o deosebire între personalitatea omenească și cea artistică a creatorilor. În continuare, criticul junimist recoltează cu migală din studiul lui Gherea consacrat autorului *Luceafărului* o serie convenabilă de exemple cu care să dovedească greșeala de a fi derivat personalitatea artistică a poetului din cea omenească a lui Eminescu. Îndeosebi considerațiile despre poezia naturii și cea de inspirație istorică converg spre această idee căreia îi opune convingerea proprie că esența personalității lui Eminescu o constituie în cele din urmă personalitatea lui artistică, imaginația creatoare, grație căroră lumea externă ce altfel i-ar fi rămas străină personalității lui omenești, capătă un sens „sentimental și adânc”. Spre deosebire de Gherea și critica nouă pe care o reprezenta, Dragomirescu conchide că personalitatea artistică a lui Eminescu „dă direcțiunea personalității lui omenești”, iar lucrurile nu se pot întîmpla invers. Potrivit acestui principiu, trebuie respinsă pentru caracterul ei neștiințific și explicația lui C. D. Gherea cu privire la pesimismul eminescian conținut în opera poetului, dar fără să derive din personalitatea lui omenească, deoarece scriitorul a fost pesimist ca artist dar nu și ca om³².

Dacă unele dintre obiecțiile lui Mihail Dragomirescu privitoare la interpretarea eronată a fenomenului eminescian ca rezultat al nediferențierii personalității artistice de cea omenească comportă anumite corective și eliminări de aprecieri subiective, cînd se referă în ansamblu la exagerările rolului mediului, el este în dreptul său de a remarca piedica ce se creează astfel în înțelegerea estetică a operelor de artă. Ideea fundamentală a studiului *Critica științifică și Eminescu* se referă tocmai la faptul că prin accentuarea, sau mai degrabă prin exagerarea importanței rolului rasei și al mediului, se ajunge la rezultate nefavorabile în legătură cu una dintre cele mai importante sarcini ale criticii literare, de a mijloci înțelegerea estetică a operelor. Procedînd astfel, se produce chiar o schimbare de accent, căci operele încep atunci să fie „mai puțin pricepute ca

opere de artă, și priceperea lor devine din ce în ce mai mică, cu cât preocuparea de a le explica științificește,“ adică în spiritul criticii deterministe, este mai mare. Acest lucru ar fi fost remarcat de Sainte-Beuve însuși când s-a auto-consolat cu ideea că procedînd în spiritul concepției sale critice, îi rămîne, totuși, satisfacția că „dacă arta pierde, știința cîștigă“. Dar, observă Dragomirescu în spiritul ideii enunțate anterior, aceasta nu este decît o mîngîiere „în mare parte falsă“, de vreme ce, „dacă poate cîștiga psihologia și sociologia“, pierde, în schimb, „tocmai știința proprie a literaturii, care, spre a fi științifică, trebuie, mai întîi de toate, să poată cerceta lucrările poetice *din* propriul lor punct de vedere, care nu poate fi decît acela al artei“³³.

La capătul acestor considerații ale lui Mihail Dragomirescu, încheiate cu o concluzie de valoare a celei citate anterior, se impune raportarea lor la ceea ce susținuse cu un an în urmă în *Criticele domnului Maiorescu*. Începînd cu un atac violent la adresa adeptilor teoriei mediului ca factor hotărîtor pentru configurația artistului și a operei, criticul junimist evidenția, justificat, rolul eredității și al talentului, dar nega orice posibilitate de influențare a mediului social contemporan. Abandonînd studiul de debut, (iar fiindcă ulterior n-a mai revenit asupra ideilor respective), criticul junimist se pare că încă de atunci observase că dacă ar fi procedat în continuare în același spirit, n-ar fi putut afla argumentele necesare respingerii esteticii și criticii deterministe și susținerii principiului autonomiei artei și al necesității înțelegerii estetice a operei. A avut încă de atunci ideea originală de a distinge personalitatea omenească de cea artistică pe care, reluînd-o în *Critica științifică și Eminescu*, s-a slujit de ea tocmai spre a putea evidenția necesitatea înțelegerii estetice a operei, dar nu prin negarea directă a factorului de influență a mediului, ci prin situarea lui în sfera personalității omenești de unde nu mai poate avea un rol *determinant* asupra operei. În fond, era o ocolire a influenței mediului contemporan, fără să se mai refere însă, acum, la el, și admiterea influenței mediate a mediului ancestral, care-și lasă amprenta asupra personalității artistice a creatorului³⁴. Distincția operată de Mihail Dragomirescu între personalitatea umană și cea artistică, menită să situeze arta deasupra accidentalului istoric, va fi reluată în 1926 în *Știința lite-*

raturii, dar atunci o va absolutiza. Principiul ca atare, așa cum l-a formulat între 1893—1895, rămîne însă ca o dovadă a unei intuiții estetice remarcabile, cum o califică Z. Ornea³⁵. Separarea aceasta este acceptată și astăzi, avînd rolul de a frîna apariția unor aprecieri vulgarizatoare și constituind un suport teoretic remarcabil pentru critica estetică. Ideea o întîlnim și în estetica lui Georg Lukács care a formulat principiul că există posibilitatea de a stabili o opoziție dialectică între artist și om. Într-o terminologie proprie și în spiritul concepției materialismului istoric, el expune un principiu pe care încă din 1893 îl formulase Mihail Dragomirescu, arătînd că omul este legat de contingente sociale, politice și psihologice care nu se reflectă necondiționat în substanța operei. Opera poate fi cercetată detașat de personalitatea omenească a artistului. Există o legătură reală între operă și personalitatea creatoare, dar aceasta apare la Lukács, ca și la Dragomirescu, ca „extrem de complicată”, prezentînd, pentru esteticianul maghiar, forme de transformare dialectică dintre cele mai felurite³⁶.

Fără să aibă vreun ecou deosebit în gîndirea estetică românească din ultimul deceniu al secolului trecut, aceste idei anticipatoare, moderne despre relația personalitate umană, personalitate artistică-operă, rezultate din confruntarea cu concepția gheristă despre mediu, ne apar astăzi ca noi dovezi ale izbînzilor parțiale, nerecunoscute, obținute de maiorescienii din prima generație în bătălia angajată împotriva esteticii și a criticii deterministe. Confruntările nu s-au stins după cea de a doua intervenție a lui Mihail Dragomirescu din 1894, chiar dacă replicile nu-l vizau decît indirect pe Gherea, fiind adresate anume adepților teoriilor sale, grupați în jurul revistei *Literatură și artă română* de sub conducerea dizidentului junimist Nicolae Petrașcu. Ștafeta îi revine din nou lui P. P. Negulescu, care, în acel moment al anului 1897, dovedea mai multă obiectivitate și mai mult tact în referirile sale la ideile de origine gheristă, despre relația dintre artist și mediu. Insuși faptul de a fi urmărit firul istoric al prezenței teoriei influenței mediului era dovada unei documentări amănunțite și a interesului său pentru această complicată problemă a esteticii deterministe. În incursiunea lui istorică, P. P. Negulescu arată că ideea influenței mediului asupra creatorului de artă a apărut abia în a doua

jumătate a secolului trecut. Pînă la acea dată, fusese dominantă concepția potrivit căreia opera de artă este produsul talentului celui ce a creat-o. Pe la jumătatea secolului al XIX-lea s-au ivit însă și oameni „mai mult sau mai puțin de știință“, care au formulat părerea că nu talentul prin el însuși ar fi cauza producerii operelor de artă, de vreme ce, în dezvoltarea lui, chiar și acesta nu e altceva decît „un efect al *înriuririi mediului*“. La ideea de a considera talentul ca rezultat al influenței mediului s-a adăugat observația că, odată format, talentul nu lucrează decît sub înriurirea acestuia, primind de la el „direcția și impulsul“ necesar, încît se poate formula concluzia că „adevărata cauză a producției artistice este înriurirea mediului“³⁷. Expunerii concrete a istoricului ideii influenței mediului asupra artistului și a operei i-a urmat imediat exprimarea deschisă a dezacordului cu orientarea revistei *Literatură și artă română*, nu numai fiindcă admisesse această idee fie și „într-un înțeles atenuat“, dar și pentru că se opunea față de ceea ce susținea direcția *Convorbirilor literare*. Chiar și descoperirea unor contradicții în susținerile celor de la revista lui Petrașcu nu are, în cele din urmă, altă menire decît să dezaprobe tocmai acele atitudini care dovedeau că principiul înriuririi mediului nu fusese preluat în forma atenuată în care se pretindea, ci în cea răspîdită la noi de Gherea, cîtă vreme se afirma că faptele din afară „de multe ori determină și *chiar nasc* talentul“. Împotriva lor este invocat însuși exemplul lui Darwin care, cu toată importanța acordată teoriei influenței mediului, n-a admis-o, totuși, „ca principiu explicativ“, tocmai fiindcă materialul factual nu-i crea această posibilitate³⁸. Un al doilea om de știință citat de Negulescu, pentru că n-a admis ideea influenței mediului drept cauză a talentului, este Spencer cu lucrarea sa *Principii de biologie*. În comentariul propriu, criticul junimist opinează că influența mediului (educația, cultura — de exemplu) dezvoltă într-o anumită măsură „dispozițiile mijlocii“ ale indivizilor, însă nu poate să creeze „dispoziții excepționale“, adică talente, care i-ar putea ridica „peste nivelul comun“. În sfîrșit, lista personalităților științifice care nu admit influența mediului ca „principiu organic“ se completează cu : naturalistul Gedds, biologul Weissmann, psihofiziologii Fechner și Wundt, iar apoi ... filozoful Guyau, criticii

Hennequin și Brunetière. Cu deosebire atrage atenția asupra ultimilor trei, ca adversari direcți ai teoriei mediului „așa cum a fost formulată și introdusă în critica literară, în Franța, de către Taine“, cu scopul vădit de a le opune gheriștilor chiar pe cei mai de seamă inspiratori ai lor. Toate exemplele dovedesc că o bună parte a oamenilor de știință nu admit „ca principiu organic“ influența mediului în explicarea talentelor.

Referirile pe larg la teoria mediului formulată de Taine în *Philosophie de l'art*, vol. I sînt făcute cu scopul de a preciza că întrucît în explicațiile sale criticul francez reduce *rasa* și *momentul* la *mediul fizic*, atunci putem admite că acest mediu îl are în vedere, iar nu pe cel *moral*. În schimb, cînd se referă la faptul că opera de artă e determinată de o totalitate de cauze, atunci și explicarea ei este restrînsă la mediul moral sau social, creînd astfel o evidentă contradicție. Dar Negulescu respinge deopotrivă explicarea operei de artă prin mediul fizic ca și prin cel social și moral, bazîndu-se pe argumente de logică tipic maioresciană : „A explica o anumită operă de artă prin mediul ei, fizic sau moral, înseamnă a afirma că între caracterele ei particulare, care o deosebesc de celelalte opere de artă, și caracterele particulare ale mediului, în care ea s-a născut, există o legătură de cauzalitate. Care e însă condiția științifică indispensabilă, fără care o asemenea afirmare nu e posibilă ? E existența unei legături constante și necesare între clasa de caractere estetice, din care fac parte caracterele acelei anumite opere de artă, și *clasa* de caractere fizice sau morale, din care fac parte caracterele mediului, în care ea s-a născut“³⁹. Iar dacă e vorba să explicăm o anumită operă de artă printr-un anumit mediu, lucrul devine posibil numai cînd se poate zice că acea operă se explică prin acel mediu „fiindcă *totdeauna* caracterele fizice sau morale care disting acel mediu, *produc* caracterele estetice, care disting acea operă și *nu altele*“⁴⁰. Dar, cum asemenea legături constante și necesare între caracterele diferitelor opere pe care le studiem nu există, nici explicația în genul celei enunțate anterior nu poate avea loc. Asemenea considerații preliminare au constituit numai un preambul la atacul lui Negulescu împotriva teoriei lui Taine privitoare la influența mediului fizic, precum și a celui moral și social.

În ceea ce privește relația dintre mediul fizic și operele de artă susține că nu poate fi stabilită o legătură necesară decât dacă mai întâi s-ar stabili o legătură constantă și necesară între acel mediu fizic și anumite dispoziții organice care se exprimă în anumite dispoziții intelectuale și morale. Lucrul nu este însă posibil, deoarece „unul și același mediu fizic poate produce dispoziții organice analoage“. Criticii au citat, la rîndul lor, numeroase exemple de artiști foarte diferiți, deși s-au născut în medii fizice analoage. Însuși Hennequin a procedat astfel, și, deși era în parte adept al ideilor lui Taine, a contestat influența mediului fizic „ca mijloc de explicare a caracterelor artiștilor.“

Cea de a doua parte a studiului *Lucruri vechi* este consacrată de P. P. Negulescu dezbaterii tezei care explică opera de artă prin mediul moral sau social. De remarcat că și de data aceasta merge la sursa directă a lui C. Dobrogeanu-Gherea, la Taine. polemica purtîndu-se astfel paralel cu ambii critici. Criticul de la *Convorbiri literare* respinge cu hotărîre ideea lui Taine, preluată de *Literatură și artă română*, potrivit căreia talentele degenerază și pier dacă le lipsește o atmosferă morală propice. Dar degenerarea, iar apoi pieirea, explică în continuare Negulescu, devin posibile doar în cazul talentelor inferioare, cărora le lipsește puterea de a-și crea singure o atmosferă morală care să le favorizeze activitatea artistică. În schimb, talentele superioare nu pier tocmai datorită faptului că dispun de forța de a-și crea ele însele un mediu convenabil, prin frecventarea bibliotecilor publice, prin alegerea cercului de oameni care au idei, sentimente și gusturi comune cu ale lor. Iar în cazurile limită, cînd s-ar întîmpla ca artistului să-i lipsească cercul semenilor cu care s-ar putea înțelege, ar alege, totuși, o altă cale, de asemenea favorabilă desfășurării talentului — refugiul în singurătate, unde ar trăi și ar lucra potrivit înclinațiilor sale. Remarca își păstrează valabilitatea și în cazul oamenilor de știință, așa cum s-au petrecut lucrurile cu Copernic și Galilei, care au reușit să se realizeze, în ciuda faptului că au trăit și au lucrat într-o atmosferă cu totul ostilă spiritului științific. Înfrîngerea de către oamenii de talent a influenței ideilor și sentimentelor religioase, atît de puternice în evul mediu, constituie pentru P.P. Negulescu o confirmare a opiniei sale potrivit că-

reia mediul moral neprielnic nu poate înăbuși un talent mare, nu duce la degenerarea și nici la pieirea lui. Acest adevăr are cu atât mai mare valabilitate în artă, cu cât în sfera ei libertatea se afirmă pe o scară mai largă decât în știință. În schimb, mediul moral are putere de influență asupra *mediocrităților*, fiindcă numai acestora le lipsește pornirea lăuntrică ce caracterizează talentele autentice, dându-le puterea necesară spre a rezista „presiunilor din afară”, deci ale mediului, și să urmeze „calea lor firească” spre care se îndreaptă individualitatea lor „de la sine”. Aici își află explicația existența unor artiști de seamă căror mediul le-a fost ostil, dar și a celor care se diferențiază valoric atât de mult, deși au lucrat în același mediu. Ideea neinfluențării mediului moral asupra talentelor mari a fost împărtășită chiar și de critici din școala deterministă din care a descins Gherea, iar Negulescu citează în acest sens referirile lui Hennequin la Eschil și Virgiliu, scriitori ce s-au afirmat într-un mediu cu totul ostil.

Nici teza influențării mediului prin publicul care ar putea stimula sau descuraja talentele nu constituie pentru Negulescu un argument în favoarea rolului determinant pe care l-ar avea mediul moral. Există artiști mari care au continuat să creeze, contrar gustului public, așa cum a fost Wagner în muzică. Reacția geniilor față de neînțelegerea publicului este cunoscută : ele îi tratează cu dispreț pe cei ce manifestă neînțelegere, fiind stăpânite de conștiința că activitatea lor are menirea de a realiza „frumosul și adevărul”, iar aprecierea operei lor n-o poate face oricine. Și fiindcă oamenii de geniu nu creează spre a obține laude pentru opera lor, adesea adoptă o atitudine protestatară față de orice laudă. Această atitudine este o urmare firească a faptului că pentru talentele autentice creația artistică apare ca „o profundă nevoie sufletească”. Izvorul de mulțumire pentru artist îl constituie tocmai opera sa, care mai întâi îi produce lui satisfacții, iar apoi publicului. Față de argumentul criticii științifice că dependența artistului de public ar decurge fie și numai din obligația provenită din procurarea mijloacelor materiale pentru cel ce creează, P. P. Negulescu formulează, de asemenea, o explicație proprie. Într-adevăr, susține el, artiștii au nevoie de mijloacele materiale ale existenței lor, dar nu și le procură din „produsul operelor”, ci al altor „ocupații independente”. Cei

mai mari artiști și oameni de știință n-au fost influențați de atenția publicului, n-au avut nevoie de ea fiindcă nu-mai așa puteau să trăiască. În sprijinul afirmației sale este invocat exemplul proprietarului ziarului *Universul*, care s-a îmbogățit, fiindcă publicului i-a plăcut proza publicată în cotidianul său; în schimb, prozatorii mari ai timpului — Caragiale, Slavici, Zamfirescu, Vlahuță — n-au scris proză în genul celei publicate în *Universul*, ca să poată trăi din „sprijinul material” al publicului și n-au făcut acest lucru fiindcă nu erau, ca proprietarul *Universului*, „intreprinzători de artă”, ci artiști, care au trăit „cum au putut” și au scris așa cum le-a plăcut lor, iar nu cum i-ar fi plăcut publicului căruia se adresau. Acest exemplu, precum și multe altele, îl determină pe Negulescu să afirme, ca și Maiorescu în legătură cu Eminescu, (și astfel în vizibilă contradicție cu realitatea tristă) că „oamenii de talent își caută mijloacele de existență aiurea, când nu le găsesc în produsul operelor lor, dar nu se supun niciodată viciilor sau insuficienței gustului public. Un artist adevărat renunță mai bine la arta sa, când nu poate produce fiindcă nevoile traiului nu-i lasă timp liber ca să producă, decît să se plece gustului mulțimii, care nu înțelege arta, așa cum o înțelege el”⁴¹.

Desigur că ar fi putut invoca în sprijinul ideii sale spusele lui Eminescu din *Scrisoarea a II-a* și numeroase alte exemple din literatura vremii, toate menite să evidențieze o anumită etică a scriitorilor mari. Lucrurile capătă însă un caracter mai complicat, atît Negulescu cît și adepții teoriei influenței mediului situîndu-se, în mod eronat, la limitele extreme ale situațiilor reale. Există, firește, o anumită relație între artist și public, determinată fie și numai de faptul că opera se adresează acestuia, dar atitudinea față de operă nu influențează în vreun fel valoarea ei. Nici măcar pretențiile unor „rafinati” sau ale claselor dominante (care pot fi ostile unor opere ce nu reflectă aspirațiile și tendințele lor) nu pot determina în chip hotărîtor valoarea artistică. În schimb, gustul publicului larg, al celui căruia i se adresează opera, stimulează sau frînează o anumită categorie, un anumit gen de valori — idee inexistentă la Negulescu.

În *Filozofia artei*, Taine prezentase pe larg și un alt argument menit să confere relației artist-mediu moral un

caracter determinant, pe care P. P. Negulescu a găsit de cuviință să-l anuleze cu remarci care, de data aceasta, au un caracter polemic mai atenuat și, de aceea, sînt absolvite de subiectivismul celor anterioare. Potrivit teoriei criticului francez, artiștii au posibilitatea de a găsi „ajutor“ la contemporanii lor în tot ceea ce creează și altfel decît prin încurajare morală sau materială, în sensul că le oferă anumite sugestii, anumite idei ce devin apoi parte integrantă a conținutului operei lor. Potrivit concepției lui Taine, rezumată de Negulescu, „artiștii nu inventează ei singuri ideile și sentimentele, pe care le exprimă în operele lor, ci aceste idei și sentimente le sînt sugerate de oamenii în mijlocul cărora trăiesc. Și, prin urmare, în producțiunea operelor lor, artiștii sînt direct influențați de atmosfera morală înconjurătoare, căci această atmosferă nu e altceva decît complexul de idei și sentimente ale oamenilor ce trăiesc în același timp și loc cu ei“⁴².

În replica sa, P. P. Negulescu recunoaște necesitatea ca artiștii să-și extragă ideile și chiar sentimentele ce formează conținutul operelor lor „de la oamenii din mijlocul cărora trăiesc“, căci aceasta ar fi în conformitate cu principiul fundamental al artei de a se baza pe „observarea lumii reale“ în care trăiește creatorul ei. Separarea de Taine și adepții criticii deterministe începe abia din clipa în care trebuie să se răspundă la întrebarea „ce iau artiștii de la oamenii în mijlocul cărora trăiesc?“ În răspunsul său, P. P. Negulescu procedează ca și Mihail Dragomirescu, pornind de la sugestiile lui Maiorescu, căci are în vedere specificul artei în comparație cu toate celelalte produse ale spiritului uman. Prima întrebare care-l preocupă se referă la ceea ce preia artistul din patrimoniul contemporanilor săi — ideile și sentimentele proprii lor, ce alcătuiesc atmosfera particulară atît timpului cît și locului respectiv — sau, dimpotrivă, asimilează acele idei și sentimente comune lui „cu întreaga omenire“, iar din această cauză n-ar mai putea îndeplini rolul unor elemente *distinctive*, cu o configurație proprie în atmosfera morală a locului și a timpului său. P. P. Negulescu emite ideea că ambele cazuri sînt posibile. Astfel, vom putea întîlni opere în cuprinsul cărora s-au așezat ca o sinteză idei și sentimente comune oamenilor dintotdeauna și de oriunde. Odată admise ambele posibilități, se iscă întrebarea care să clarifice diferența de

valoare dintre cele două categorii de opere. În răspunsul său, Negulescu dezvoltă ideea diminuării influenței mediului în raport cu mărimea talentului: „cu cît un artist e mai influențat de mediul moral în care trăiește, în înțelesul de care ne ocupăm acum, — cu atît e mai inferior și din contră, cu cît e mai puțin influențat, cu atît e mai superior... Cu cît un om e mai talentat, cu atît se supune mai puțin influenței mediului său”⁴³. Ideea este foarte asemănătoare cu cea exprimată de Mihail Dragomirescu în *Critica științifică și Eminescu*, formulată cu prilejul referirilor la diferențierile dintre personalitatea omenească și cea artistică a creatorului. Nuanțările intervenite în formulările lui P. P. Negulescu îl apropie tot mai mult de concepția maioresciană despre realismul și universalitatea tipurilor, cu interferențele ușor observabile dintre concepția clasică și cea realistă. În spiritul unei asemenea sinteze estetice de tip maiorescian întâlnită în *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, Negulescu afirmă că valoarea unei opere de artă constă în emoția estetică produsă, și cu cît această emoție va fi „mai puternică, mai durabilă, cu cît va putea fi adică împărtășită de mai mulți oameni, din mai multe locuri și mai multe timpuri, cu atît opera va fi mai de valoare”. Tocmai pentru că efectul emoției estetice produsă de *Avarul* lui Molière are o durabilitate mai mare decît cel rezultat din *Zeflemelele* lui Iacob Negruzzi, diferența de valoare dintre cele două opere amintite este atît de însemnată⁴⁴. Și, în sfîrșit, concluzia care-l apropie mai mult decît pe Maiorescu de estetica clasicismului, susținută și de exemplele cu care o ilustrează: artiștii își extrag ideile și sentimentele întrupate în operele lor „din lumea în care trăiesc”, dar o valoare autentică se realizează numai atunci cînd sînt selectate „nu ideile și sentimentele *particulare* ei, în acel *moment* al vieții ei, — ci ideile și sentimentele mai profunde, mai intime, mai elementare, care îi sînt comune ei în toate timpurile și comune ei cu restul omenirii. Căci numai acele idei și sentimente pot da durabilitate — și deci adevărată valoare — operelor lor”⁴⁵.

Spre deosebire de Titu Maiorescu, P. P. Negulescu indică și izvorul concepției sale despre tipuri, cu trimiteri la Platon și Schopenhauer, pentru a observa apoi că, în anumite situații, aceeași idee e preluată și dezvoltată de însuși Taine din opera căruia citează lungi pasaje semni-

ficative. Deși confruntarea cu inspiratorii adversarilor (Gherea și apărătorii „criticii științifice”) prin indicarea numelui lui Taine dar ca unul ce nu susținea altceva decît o idee platoniciană — schopenhaueriană, deși această tactică nu aducea nimic nou în modul desfășurării polemicii, discuția ca atare se dovedea a fi deosebit de fructuoasă. Atît intervențiile junimiste, cît și cele venite din partea grupării lui C. Dobrogeanu-Gherea au avut menirea să evidențieze specificul relației mediu-artist-operă, impunînd-o ca o problemă esențială în gîndirea estetică românească de la sfîrșitul secolului trecut. Prin contribuțiile junimiste s-a ajuns la sublinierea rolului secundar al influențelor exterioare și au apărut pe primul plan acele referiri la relația operă-mediu care afirmau specificul valorii raportată la personalitatea artistică, iar nu la personalitatea omenească a creatorului de artă. Prin intuirea cu mai mare siguranță a specificului artei, junimiștii ⁴⁶ s-au apropiat mai mult de gîndirea estetică a veacului nostru decît o făcuseră Gherea și adepții săi cînd se referiseră la artă ca oricare produs al minții omenești, fiind preocupați exclusiv de ideea rolului determinant al mediului, dar fără să vadă și specificul acțiunii lui asupra operelor de artă.

În revenirile sale de mai tîrziu asupra specificului relației mediu-artist-operă, C. Dobrogeanu-Gherea a atenuat într-o măsură însemnată rigiditatea primelor formulări, a eliminat parțial posibilitatea înțelegerii înguste, în spiritul unui determinism limitat a întregii sale concepții despre raportul dintre artă și societate. Deosebit de importante sînt reacțiile criticului față de obiecțiile a doi dintre scriitorii contemporani cei mai de seamă, cu care era și prieten. Într-o convorbire cu A. Bacalbașa, Gherea se referă la reacțiile lui Delavrancea și I. L. Caragiale provocate de teoria sa cu privire la determinism. Astfel, într-unul din cursurile sale, Delavrancea îi obiectase că atribuie totul mediului social și nu studiază personalitatea autorului sau, precizăm noi, neglijează ceea ce Dragomirescu numise *personalitatea artistică* a creatorului cu care de fapt opera se află în relații de tip determinist. Dar în răspunsul său Gherea nu dovedise că operează aceeași distincție între personalitatea artistică și cea omenească ; dimpotrivă, se referea numai la personalitatea omenească atunci cînd scria că nu reduce opera critică la studiul mediului social, ci acordă „o mare

însemnătate“ și „personalității autorului“. În referirile sale la obiecțiile lui I. L. Caragiale, C. Dobrogeanu-Gherea se plînge chiar de o neînțelegere corectă a ceea ce susținuse el în legătură cu mediul. Exemplele invocate de Caragiale nu infirmă, ci confirmă ideea criticului despre influența mediului chiar și asupra geniilor, însă într-un ritm mai încetinit și într-o măsură mai mică decît în cazul talentelor obișnuite ⁴⁷.

Îndeosebi cu prilejul intervențiilor polemice pricinuite de teza influenței mediu-artist-operă, C. Dobrogeanu-Gherea a afișat o concepție deterministă și materialistă, dar determinismul său a continuat să aibă un anume schematism mecanic. După cum remarcase D. Hurezeanu, fiindcă Gherea pune prea mult accentul pe rolul mediului, care este, în cele din urmă, un factor exterior, în concepția sa tocmai individualitatea umană era amenințată cu despersonalizarea. De aci decurge și viziunea limitată în judecarea relației artă-societate. Dependentele stabilite de el aveau atunci un caracter linear, dovedind o insuficientă pătrundere a specificului fenomenului artistic. Teza despre artă ca produs social a fost introdusă însă de Gherea în gîndirea estetică românească din perspectiva materialismului dialectic diferențiindu-se astfel de pozitivismul determinist, chiar dacă s-au menținut limitele arătate.

AUTONOMIA ARTEI ȘI TENDENȚIONISMUL EI

Încă din anii 1887—1888, C. Dobrogeanu-Gherea își exprimase adeziunea față de principiul artei cu tendință, pe care-l considera cu totul opus artei pentru artă, iar la apariția primului său volum de *Studii critice*, în 1890, va proceda chiar la schimbarea titlului articolului unde se referise mai întâi la opoziția amintită, din *Direcția Contemporanului* în *Tendenționismul și tezismul în artă*, spre a marca într-un mod și mai pregnant deosebirea fundamentală dintre gândirea sa estetică și cea metafizică. Criticul de la *Contemporanul* remarca cu acel prilej că formula artei pentru artă aparține esteticii metafizice, așadar și celei junimiste, pe care însă n-o numea, fiindu-i caracteristică respingerea din artă nu a oricăror tendințe, ci numai a tendințelor sociale care emană de la clasele înaintate, progresiste ale societății. În acest sens scria că atunci „cînd vitejii artei pentru artă, ai artei pure, ai artei care e mai presus de toate și mai înainte de toate artă, cînd acești viteji încep să strige în contra ideilor și tendințelor sociale introduse în artă, pretinzînd că ea trebuie să rămîie cu totul în afară de lupta ideilor și a tendințelor sociale în poezie — aceste idei și tendințe fiind sîngele cald al poeziei —, ci sunt împotriva unor anumite idei și tendințe”¹.

În acel moment, adversarii săi de la *Convorbiri literare* n-au găsit de cuviință c-ar fi necesară o replică, un răspuns care să precizeze că ei nu s-au declarat niciodată adepții principiului artă pentru artă. Explicația poate fi aflată fie în faptul că studiul lui Gherea era o replică dată cuiva din afara cercului *Junimii*, fie în sesizarea confuziei săvîrșită de critic între principiul artei pentru artă și cel al autonomiei esteticului, iar întrucît ei se declaraseră adepți numai ai celui din urmă, li se părea fără sens angajarea unei discuții cu scopul delimitării pozițiilor. Cu toate acestea, îndeosebi după 17 februarie 1894, cînd Ba-

calbașa a ținut la Ateneu răsunătoarea conferință cu titlul *Arta pentru artă*, formula avea să se impună, și pentru oricine era evident că socialiștii îi socoteau în primul rînd pe junimiști ca adepți ai ei, fiind singurii care militaseră timp de peste douăzeci și cinci de ani pentru autonomia esteticului. Așadar conferința amintită a contribuit la o mai categorică separare a adepților ideii autonomiei esteticului de cei ai artei cu tendință, principiile respective fiind socotite incompatibile. Prima și cea mai gravă eroare era identificarea a două noțiuni estetice cu un conținut atît de diferit : arta pentru artă și arta autonomă. Gherea însuși a săvîrșit în același an greșeala de a confirma opoziția, chiar dacă a încercat să opună artei pentru artă nu arta cu tendință, ci arta denumită de el cu un termen propriu — tezistă. În cunoscuta sa convorbire cu C. D. Anghel, el amintea din nou ceea ce scrisese în 1887, dar recunoștea totodată imprecizia formulei *artă pentru artă*, căci așa ceva nici nu există în realitate, deoarece arta fiind un produs al mediului social, în chip firesc va exprima și tendințele aceluia mediu. Tocmai de aceea se credea îndreptățit să afirme că „tendenționismului ar trebui să (i) se opue nu arta pentru artă, ci tezismul“².

Conștiința inutilității revenirilor asupra ideilor sale mai vechi despre artă ca produs al mediului social și de aceea purtătoare a tendințelor mediului respectiv l-a determinat pe Gherea să precizeze opoziția dintre arta pentru artă și arta tezistă, iar nu tendențioasă, în felul acesta sugerînd ideea sistării unei polemici greșit concepută. Totuși, atît contemporanii cît și cei ce s-au ocupat de polemica Maiorescu-Gherea după încetarea ei au considerat că opoziția esențială dintre cele două grupări a fost încununată de victoria ideii artei cu tendință asupra ideii junimiste a artei pentru artă. Faptul e dovedit atît de amintitele concluzii ale lui E. Lovinescu, cît și de intervenția editorului lui Gherea, Barbu Lăzăreanu, care, în volumul al IV-lea de *Studii critice* introduce convorbirea amintită nu cum apăruse în *Adevărul* din 28 martie 1894 cu titlul *Convorbire cu Gherea* și cu unul din subtitluri *Arta pentru artă și arta tendențioasă*, ci elimină pur și simplu titlul, menținînd subtitlul cu o ușoară modificare a ultimului cuvînt : *Arta pentru artă și arta cu tendință*. Ideea unei opoziții esențiale era în felul acesta situată pe primul plan,

chiar dacă autorul însuși o expediase într-o singură frază, iar editorii dintotdeauna au menținut titlul respectiv, semn al însușirii aceleiași idei de opoziție. În cadrul unor cercetări contemporane s-a impus chiar ideea că întreaga polemică Maiorescu-Gherea ar avea drept obiectiv principal confruntarea dintre „arta pentru artă” și „arta cu tendință”³. Așa cum s-a putut observa și din referirile anterioare la textele lui Gherea, acesta, încă din primele sale studii critice, a fost preocupat să opună concepției maioresciene despre autonomia artei o formulă nouă, a artei cu tendință, izvorită din principiul artei ca produs al mediului social. Folosind, însă, pentru noțiunea de *autonomie a artei* formula *artă pentru artă*, criticul de la *Contemporanul* și cu deosebire partizanii săi au ajuns la interpretări rigide, la confuzii, atribuindu-le adversarilor un principiu pentru care ei nu militaseră, pentru ca, în cele din urmă, să constate că opoziția e falsă, fără obiect și să invoce teoria tezismului în artă. Și de data aceasta confruntările sînt determinate de înțelegerea diferită a unor termeni, dar dezbaterea ca atare se dovedește a fi de o mare utilitate pentru gîndirea estetică românească. Dintru început se impune precizarea că între Maiorescu și Gherea n-a existat o polemică anume pe tema artei pentru artă sau artă cu tendință, însă ea apare ca o concluzie a tuturor confruntărilor anterioare, în ciuda faptului că referirea se făcea la o terminologie inexistentă în articolele criticului junimist pe care adversarul său de la *Contemporanul* îl înțelesese eronat în legătură cu una dintre marile idei ale gîndirii sale estetice : *autonomia artei*. Ideea autonomiei esteticului, adică aceea a dreptului ce-l are creația estetică „de a fi prețuită în ea însăși, fără raportare la o valoare de un alt ordin”, a fost calificată de Tudor Vianu drept „marea cucerire a lui Maiorescu”, care-i da posibilitatea ca față de o artă autonomă să instituie și o critică autonomă, la temelia căreia să stea numai principiile estetice⁴. Tot lui Tudor Vianu îi datorăm și o expunere rezumativă a istoricului autonomiei esteticului, realizată în capitolul *Autonomia, eteronomia și pantonomia artei*, din *Estetica* sa. Premiza de la care pornește este variabilitatea raportului dintre artă și factorii extraestetici odată cu trecerea ei de la forma primitivă la cea modernă. În cadrul societăților culte, observa esteticianul român, din cauza

diferențierii treptate a conținutului social, are loc ipostazarea artei „în forma unei activități separate, care poate fi sprijinită de factorii eteronomici ai vieții sociale, dar care nu se mai confundă cu ei”⁵. Momentul hotărîtor pentru autonomizarea artei a fost epoca Renașterii cînd, redescoperind valorile artistice ale Antichității, nu s-a mai ținut seama de simbolurile ei religioase sau de altă natură, ci operele au fost receptate numai ca pure creații artistice. În felul acesta, redescoperirea Antichității, conchide Tudor Vianu, a lucrat „ca un puternic factor de disociere a artei din mediul ei eteronomic, sprijinind tendința autonomizării ei”⁶. Procesul a continuat, iar filozofia kantiană a constituit o temelie solidă, teoretică a lui, militînd pentru diferențierea valorilor, cu scopul de a garanta creatorilor spirituali independența față de influențele străine care l-ar fi stîmjenit în activitatea sa. Fenomenul s-a cristalizat definitiv în secolul al XIX-lea, cînd au apărut și partizanii *artei pentru artă*, precum Banville, Gautier, Flaubert. El este privit de Tudor Vianu ca un element pozitiv care, prin eliberarea artei din sfera „puterilor extraestetice”, a dus la un avînt artistic fără precedent în secolul trecut. În același timp, sînt amintite și dezavantajele acestui proces de autonomizare a artei: „O dată însă cu autonomizarea artei, celelalte manifestări ale vieții sociale, disociate din complexul care le menține solidare cu arta, au pierdut orice frumusețe. Autonomizarea artei a favorizat elanul ei creator, dar a micșorat baza ei de atingere cu întinderea vieții sociale, îngăduind revărsarea unui val de urîțenie peste lucruri și așezări omenești”⁷. În sfîrșit, o altă consecință a fost slăbirea interesului cu care arta fusese urmărită mai înainte, publicul restrîngîndu-se și specializîndu-se, încît a apărut ideea unei arte pentru rafinați.

Eugen Lovinescu remarcase că ideea autonomiei esteticului la Maiorescu își are originea în teoria schopenhaueriană a contemplației estetice, a moralității în sine a artei⁸. Este teza susținută în *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, dar întîlnită mai întîi în formula artei dezinteresate, lipsită de orice tendință practică, întîlnită încă din 1867 în *O cercetare critică*... Dar această teză schopenhaueriană a dezinteresării artei, observă tot Eugen Lovinescu, descindea în parte din gîndirea estetică a lui Kant, coborîtoare și ea tot „în parte”, din gîndirea lui Platon. Pornind

de la această indicație, Eugen Todoran precizează că teza maioreseană din 1867 despre dezinteresarea plăcerii estetice se baza pe „una din determinările frumosului din estetica lui Kant“, arta fiind considerată ca un „product de lux al vieții intelectuale“. Satisfacția estetică în spiritul kantian a fost explicată de N. Hartmann nu ca lipsă de interes pentru obiectul estetic din partea celui ce-l gustă, ci ca o condiționare a interesului pentru obiectul estetic de către plăcerea estetică. Valorificând în continuare comentariile lui N. Hartmann la estetica lui Kant, E. Todoran arată că din acestea nu rezultă că „arta sau frumosul într-o operă de artă ar îndepărta-o pe aceasta de componentele ei condiționante, vitale și etice, sociale, ci numai că în sentimentul valorii, pe care judecata îl include, valoarea estetică este suprapusă tuturor valorilor practice, care pot intra de asemeni în operă“⁹. Toate aceste argumente invocate de Hartmann cu ocazia comentării esteticii lui Kant referitoare la dezinteresarea în artă își mențin valabilitatea, după E. Todoran, și în legătură cu „felul cum Maiorescu înțelegea «inutilitatea artei»“, deoarece condiția artei de a fi înțeleasă și a se adresa tuturor prin plăcerea estetică nu este altceva decât „atribuire de sens“ în viața spiritului. Iar în legătură cu repetatele obiecții că Maiorescu a fost susținătorul autonomismului estetic, tot E. Todoran răspunde după cum urmează (pornind de la aceleași comentarii ale lui Hartmann): „Identificarea obiectului estetic cu simțămintele și pasiunile trebuie să întoarcă arta, ca idealitate, spre viață, pentru ca prin plăcerea estetică produsă să fie înțeleasă pentru marea majoritate a poporului, ceea ce înseamnă că în această întoarcere interesează nu o conștiință în genere, care să postuleze o valoare în sine, ci o conștiință socială, istoric determinată, singura care poate da valorilor un anumit sens real uman și să le facă să răspundă chiar astfel, unei funcțiuni mai înalte în contextul vieții, acționând în condițiile istorice ca bun al culturii umane de valoare universală“¹⁰.

Dar înțelegerea frumosului ca valoare estetică nu este posibilă fără revenirea la primele eforturi ale lui Titu Maiorescu de disociere a valorii estetice de celelalte valori. Același Eugen Lovinescu scria că meritul lui Maiorescu în epocă constă în disocierea categorică, energică a con-

ceptului estetic de cel național și „de a-i fi dat o autonomie ce i se recunoaște în principiu și azi”¹¹, deși în unele evaluări confuzia n-a dispărut încă cu totul.

În acțiunea sa de diferențiere a valorilor, Maiorescu a pornit de la Kant, aflînd chiar în titlurile lucrărilor acestuia astfel de disocieri (între adevăr, bine și frumos), prin diferențierea valorilor înțelegînd mai întîi deosebirea valorilor teoretice de celelalte valori care compun cultura. În concepția lui Maiorescu arta era un fenomen de cultură și trebuia să i se recunoască specificul ei, operîndu-se distincția necesară față de celelalte valori ce compun cultura.

O asemenea diferențiere a valorilor în cadrul culturii a fost determinată de necesitatea definirii specificului poeziei, care nu trebuia să se confunde cu știința și cu alte produse ale rațiunii. Momentul în care s-a ivit această necesitate l-a constituit acțiunea de selectare pentru o antologie a liricii noastre, finalizată cu studiul *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*. Primul pas spre definirea autonomiei esteticului, mai exact spre recunoașterea lui, era făcut de Titu Maiorescu prin diferențierea obiectului artei de cel al științei: „Poezia, ca toate artele, este chemată să exprime frumosul; în deosebire de știință, care se ocupă de adevăr. Cea dintîi și cea mai mare diferență între adevăr și frumos este că adevărul cuprinde numai idei, pe cînd frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă”¹². Iar mai departe separarea obiectului artei de cel al științei, cu scopul de a demonstra autonomia artei apare într-o prezentare mai dezvoltată: „O veche împărțire a tuturor obiectelor gîndirii omenești face deosebirea între lumea interioară sau sufletească și între lumea exterioară sau fizică. Însă și această lume fizică există pentru noi numai întrucît simțim ceva cu prilejul ei. Astfel, toate obiectele gîndirii, fie externe fie interne, se pot privi împreună și se pot apoi deosebi dintr-un alt punct de vedere: în obiecte ale rațiunii reci sau logice și în obiecte ale simțămîntului sau pasionale, deosebire întemeiată pe cunoscuta dezbinare între minte și inimă.

Paralel cu această deosebire, constatăm pentru scopul ce ne ocupă următoarea propoziție limitativă: ideea sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simțimînt sau o pasiune, și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală

sau care se ține de tărîmul științific, fie în teorie, fie în aplicarea practică.

Prin urmare, iubirea, ura, tristețea, bucuria, deseperarea, mînia etc. sunt obiecte poetice ; învățătura, preceptele morale, politica etc. sunt obiecte ale științei, și niciodată ale artelor ; singurul rol ce-l pot juca ele în reprezentarea frumosului este de a servi de prilej pentru exprimarea simțimîntului și pasiunii, temă eternă a frumoaselor arte¹³.

Preocupat să definească poezia, Titu Maiorescu procedează mai întîi la separarea obiectului artei de cel al științei, iar apoi, punînd pe primul plan necesitatea înțelegerii ei de majoritatea poporului, stabilește drept condiție esențială pentru artă exprimarea sentimentelor și a pasiunilor care sînt comune tuturor oamenilor și de aceea accesibile. În acest scop definește și poezia ca fiind „un product de lux al vieții intelectuale, *une noble inutilité*“, cum o numise Mme de Staël, în sensul că nu aduce un folos practic, palpabil, și „există pentru noi numai întrucît ne poate atrage și interesa prin plăcerea estetică“¹⁴. Este primul pas, hotărîtor pentru fixarea obiectului poeziei și precizarea autonomiei ei prin plăcerea estetică ce ne-o procură. Iar mai departe, după delimitarea obiectului poeziei de cel al științei, intervine cu noi elemente ce explică autonomia ei, prin asocierea cu celelalte arte care sînt „repaosul inteligenței“, adică enunță ideea ce o va dezvolta în 1886, cu privire la moralitatea artei : „În mijlocul fluctuațiunii perpetue, de care este mișcat acel straniu product al formațiunilor animalice ce se numește minte omenească, arta se stabilește ca un liman de adăpost spre a reda inteligenței agitate o liniște salutară. Aceasta a fost cauza din care s-a lățit odinioară poezia între oameni ; aceasta este cauza din care astăzi își păstrează valoarea ei nemăsurată pentru fericirea genului omenesc“¹⁵.

Am revenit asupra acestor idei pe care le-am amintit în capitolul despre moralitatea artei doar ca elemente premergătoare a ceea ce va afirma mai pe larg în studiul *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, pentru că cele susținute în 1867 nu vor constitui obiectul direct al polemicii, în sensul provocării vreunei replici din partea lui Gherea sau a socialiștilor. Explicația stă în faptul că era cît se poate de clară intenția lui Maiorescu de a separa valorile artistice de celelalte valori spirituale și se referea cu deosebire la

sau care se ține de tărîmul științific, fie în teorie, fie în aplicarea practică.

Prin urmare, iubirea, ura, tristețea, bucuria, deseperarea, mînia etc. sunt obiecte poetice ; învățătura, preceptele morale, politica etc. sunt obiecte ale științei, și niciodată ale artelor ; singurul rol ce-l pot juca ele în reprezentarea frumosului este de a servi de prilej pentru exprimarea simțimîntului și pasiunii, temă eternă a frumoaselor arte¹³.

Preocupat să definească poezia, Titu Maiorescu procedează mai întîi la separarea obiectului artei de cel al științei, iar apoi, punînd pe primul plan necesitatea înțelegerii ei de majoritatea poporului, stabilește drept condiție esențială pentru artă exprimarea sentimentelor și a pasiunilor care sînt comune tuturor oamenilor și de aceea accesibile. În acest scop definește și poezia ca fiind „un product de lux al vieții intelectuale, *une noble inutilité*“, cum o numise Mme de Staël, în sensul că nu aduce un folos practic, palpabil, și „există pentru noi numai întrucît ne poate atrage și interesa prin plăcerea estetică“¹⁴. Este primul pas, hotărîtor pentru fixarea obiectului poeziei și precizarea autonomiei ei prin plăcerea estetică ce ne-o procură. Iar mai departe, după delimitarea obiectului poeziei de cel al științei, intervine cu noi elemente ce explică autonomia ei, prin asocierea cu celelalte arte care sînt „repaosul inteligenței“, adică enunță ideea ce o va dezvolta în 1886, cu privire la moralitatea artei : „În mijlocul fluctuațiunii perpetue, de care este mișcat acel straniu product al formațiunilor animalice ce se numește minte omenească, arta se stabilește ca un liman de adăpost spre a reda inteligenței agitate o liniște salutară. Aceasta a fost cauza din care s-a lățit odinioară poezia între oameni ; aceasta este cauza din care astăzi își păstrează valoarea ei nemăsurată pentru fericirea genului omenesc“¹⁵.

Am revenit asupra acestor idei pe care le-am amintit în capitolul despre moralitatea artei doar ca elemente premergătoare a ceea ce va afirma mai pe larg în studiul *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, pentru că cele susținute în 1867 nu vor constitui obiectul direct al polemicii, în sensul provocării vreunei replici din partea lui Gherea sau a socialiștilor. Explicația stă în faptul că era cît se poate de clară intenția lui Maiorescu de a separa valorile artistice de celelate valori spirituale și se referea cu deosebire la

specificitatea artei, a poeziei, în comparație cu știința, ceea ce diminuează sensibil posibilitatea punerii semnului de egalitate între ideea specificității artistice, a autonomiei artei și ideea artei pentru artă. Însăși insistența asupra necesității ca arta, poezia să se adreseze tuturor, mulțimii, să fie înțeleasă, „să vorbească la conștiința tuturor“ o separă categoric de ideea unei arte pentru artă care nu se mai adresa mulțimii, ci unui public ales, restrâns, cu gusturi rafinate. Iar apoi, în această fază de început a gândirii sale estetice, Maiorescu nu vorbea despre o autonomie *absolută*, în sine, a valorilor, ci, cum observa Eugen Todoran, „de una *relativă*, istorică, a lor, într-o relație a obiectivității cu subiectivitatea“. În concluzie, afirmă același critic literar, „*autonomia* valorilor culturale pentru Maiorescu nu însemna o scoatere a acestora din condiția lor istorică, ci doar judecarea lor din unghiul propriu fiecăreia, în așa fel ca delimitarea lor să întărească dorința de libertate a omului modern, prin impresiuni din afară pe care mintea lui le primește și le organizează după legile pe care natura le impune omului, într-o unitate spirituală cu semnificație general umană, prin a cărei realizare el participă la «nemurire», în acțiunea lui pentru *adevăr, bine, frumos*“¹⁶.

În estetica actuală s-au purtat numeroase discuții cu privire la specificul valorilor artistice, pornindu-se de la principiul că în toate cazurile valorile reprezintă produse sociale apărute în practica umană, iar odată apărute, reprezintă o realitate nouă, socială, valorificarea însăși fiind integrată în procesul practicii, iar valoarea estetică nu este subordonată actului de valorificare¹⁷. În acest spirit de înțelegere se orientau și acțiunile mai vechi de valorificare a valorilor estetice în literatura română, iar Titu Maiorescu nu se afla la o distanță prea mare de o asemenea înțelegere, când insista asupra tezei autonomiei esteticului, a independenței lui față de factorii externi, inclusiv față de cel ce își propune să realizeze valorificarea. În schimb, el recunoștea implicit rolul factorului subiectiv uman în determinarea socială a valorilor estetice și când se referea, în 1886, la emoțiile impersonale, căci valoarea însăși a operei de artă ca element cathartic era considerată prin raportare la subiectul receptor.

Atît Gherea cît și ceilalți contemporani din gruparea socialistă n-au reușit să rețină cu exactitate ideea specificității artistice pentru care Maiorescu pledase încă din 1867 ; ei au confundat-o cu cea a artei pentru artă — de unde și subiectivismul unor replici, cu tot eco-ul favorabil de care s-au bucurat în epocă.

C. Dobrogeanu-Gherea ar fi putut să recepteze cu mai multă exactitate sensurile ideilor lui Maiorescu despre autonomia esteticului dacă ar fi avut în vedere premiza de la care criticul junimist pornise în 1867, cînd invocase „vechea împărțire a lucrurilor“, spre a diferenția obiectul artei de cel al științei. Z. Ornea observa că în concepția lui C. Dobrogeanu-Gherea, ca și în cazul lui Titu Maiorescu, diferențierea dintre obiectul artei și cel al științei a stat la temelia tuturor sublinierilor menite să evidențieze specificul esteticului. În acest sens propune să se compare textul lui Titu Maiorescu din 1867, citat și de noi mai înainte, cu următoarea afirmație asemănătoare apărînd lui C. Dobrogeanu-Gherea : „Știința are a face cu cunoștințele omenești, cu producțiunile intelectului omenească, hotărît progresînd, acumulabile cari pot să fie strînse și consemnate ; arta (literatură, poezie) are a face cu sentimentele, emoțiunile, pasiunile, dorințele, năzuințele omenești foarte capricioase și variabile după timp și loc, după fiecare om, ele progresează foarte lent și sunt neacumulabile, neconsemnabile etc.“¹⁸. Dar de la diferențierea obiectului și a sferei esteticului de cea a științei pînă la recunoașterea autonomiei esteticului mai era un pas însemnat de realizat, pe care Gherea, totuși, nu l-a făcut. Z. Ornea susține că Gherea ar fi pledat „pentru statutul *relativ* autonom al esteticului“¹⁹, ceea ce ar presupune anularea uneia dintre cele mai importante deosebiri dintre concepția sa estetică și cea a lui Maiorescu, însă acest lucru principal nu era posibil. Ca adept al teoriei determinismului, susținînd dependența artei de mediul social, cu toate insistențele ulterioare asupra diferențierii ei de celelalte domenii ale culturii, Gherea putea să pledeze pentru specificitatea artisticului, dar nu și pentru autonomia lui — fie și relativă. Numai Maiorescu putea să rămînă consecvent cu sine însuși cînd se referea la specificitatea esteticului și la autonomia lui totodată, chiar dacă-l considera în contextul general al fenomenului culturii. De

altfel pentru Gherea nici nu erau suficient de clare diferențierile fundamentale dintre autonomia artei și arta pentru artă, așa cum lesne se poate observa din unul dintre studiile lui reprezentative, *Tendenționismul și tezismul în artă*, sau din *Convorbire cu C. D. Anghel*. În primul articol, rezumându-și ideile de pînă atunci despre artă ca produs al mediului natural și social. Gherea precizează că această concepție se opune categoric tezelor esteticii vechi ; dar o asemenea estetică, observăm noi, n-are nimic comun cu cea maioreșciană care, chiar și în studiul despre Caragiale, recunoștea necesitatea inspirației din realitățile sociale concrete. Toate ideile sale, precizează Gherea, se opun tezelor „estetice vechi“, „metafizice“, căci după acea estetică, „arta nu-i un *product*, ci un dar dumnezeiesc, un lucru supranatural, care stă deasupra și în afara societății. Bineînțeles că o mulțime de fenomene, de fapte artistice sunt altfel explicate de o teorie și altfel de cealaltă, uneori în mod chiar cu totul opus“²⁰. Iar fiindcă polemizează direct cu Roman și nu cu Maiorescu sau elevii săi, deși le calificase și estetica lor drept metafizică, e greu de presupus că, cel puțin în fragmentul citat mai sus, i-ar fi vizat, fie și indirect. Dimpotrivă, confruntarea polemică cu Maiorescu se face în continuare doar în legătură cu moralitatea și imoralitatea artei, însă numai în treacăt, căci preocuparea esențială o constituie lămurirea noțiunii de „tendință în artă“ sau „artă tendențioasă“. Pentru criticul Gherea lucrurile apar cît se poate de clare în această privință. De vreme ce opera de artă este „rezultanta înrîuririi mijlocului natural și social“, iar artistul recrează în operă ceea ce a dobîndit de la acest mediu, atunci și creația lui artistică va exprima „tendențele epocii în care trăiește, ale societății în care trăiește“, încît artă fără tendințe „n-a existat, nu există și nu va exista“²¹.

C. Dobrogeanu-Ghera și-a dat seama de posibilitatea apariției unor interpretări vulgarizatoare a tendenționismului și de aceea i-a opus tezismul. Critica sa se orientează împotriva teziștilor tocmai pentru faptul de a fi neglijat, în lupta lor împotriva esteticii metafizice, specificul artei²², iar tezismul îi apărea ca o expresie a lipsei de autenticitate. Z. Ornea precizează că ambele concepte (atît tendenționismul cît și tezismul), precum și situarea lor în raport de opoziție sînt o construcție teoretică a criticului

C. Dobrogeanu-Gherea, constituind contribuția sa la îmbogățirea terminologiei estetice²³. Deși delimitările respective au fost necesare, n-au putut, totuși, să înlăture interpretările abuzive ale detractorilor de mai târziu.

În timp ce pentru gândirea estetică maioresciană ideea autonomiei esteticului constituie temelia tuturor opiniilor sale despre artă și literatură, fundamentându-i teoretic și justificându-i întreaga acțiune critică, formula artei cu tendință stă în centrul gândirii estetice gheriste și apare totodată ca o concluzie firească a ideii sale despre rolul determinant al mediului natural și social. Contemporanii au reținut cu deosebire aceste două idei și au considerat că ele reprezintă esența celor două concepții diferite avându-i ca exponenți principali pe Maiorescu și Gherea, chiar dacă între ei n-a existat o confruntare directă al cărei obiect să-l constituie opoziția artei cu tendință față de arta autonomă sau, cum alții vor spune, arta pentru artă. Abia după 1890, când se publică în volum *Tendenționismul și tezismul în artă*, se poate vorbi despre o amplă angajare în polemică a tuturor adeptilor săi, chiar dacă replicile junimiștilor au pierdut din intensitate, iar principalii combatanți — Gherea și Maiorescu — au renunțat la o polemică directă.

Momentului angajării în polemică a noii generații junimiste (G. I. Bogdan, M. Dragomirescu, P. P. Negulescu, Al. Philippide, D. Evolceanu, S. Mehedinți) i se asociază și contribuția unora dintre principalii adepți ai principiului artei angajate la acțiunea publicistică de susținere a ideilor gheriste. Dintre combatanții de la *Adevărul* și *Evenimentul literar* s-a remarcat cu deosebire Anton Bacalbașa, prin studiile *Arta cea nouă*, *Socialismul în artă* și în primul rând conferința *Arta pentru artă*. El a preluat ofensiva lui Gherea împotriva esteticii metafizice reprezentată de junimiști, căreia i-a atribuit, ca și precursorul său, susținerea principiului artă pentru artă, identificată cu autonomia artei. Menținându-se la limbajul estetic maiorescian pe care-l persiflează, Bacalbașa deduce ideea artei pentru artă din principiul enunțat de Maiorescu în 1886 în legătură cu personalitatea și impersonalitatea artistului: „arta pentru artă este acea lucrare în care artistul, dezbrăcându-se de toate pasiunile și emoțiunile lui de om și de cetățean, ridicându-se în afară și mai presus de tot ce ne agită pe noi și chiar pe dînsul, părăsindu-și cu alte cu-

vinte o parte din propria lui individualitate, se aruncă, în momentul creațiunei artistice, în... regiunea ficțiunilor impersonale. El face o operă din care nu se vede nici propria lui personalitate, nici înrîurirea mediului înconjurător asupra-i, nici senzațiile și ideile ce-l stăpînesc; el face o operă... frumoasă în sine, și atîta tot²⁴.

Referirile în continuare, în spirit polemic, la teza maioresciană despre personalitatea și impersonalitatea artistului („dubla personalitate”) îl vizează deopotrivă pe maestru ca și pe elevii săi, îndeosebi pe Negulescu, chiar dacă, și în acest caz, numele sînt omise. El reia ideea lui Gherea despre dependența artistului de mediul social în care trăiește și susține că personalitatea lui (personalitatea omenească — cum îi spunea M. Dragomirescu) se reflectă în opera creată: „Noi, însă, cari nu admitem dubla personalitate, noi cari știm că artistul nu se poate lăsa deoparte pe dînsul nici atunci cînd concepe, nici atunci cînd creează; noi cari știm că sîntem cu toții rezultatele mediului în care trăim — susținem că în orice operă de artă natura morală și intelectuală a creatorului ei se arată la lumină²⁵.

În ceea ce privește tendențiozitatea artei, Bacalbașa intervine cu cîteva nuanțări necesare. Potrivit opiniei sale, tendințele sociale nu pot fi întîlnite în orice gen de opere, ci numai în acelea care se află „în atingere” cu viața socială. Din acest punct de vedere se poate susține că „arta pură, arta făcută pentru frumosul în sine, nici nu există, nici n-a existat²⁶.

De asemenea, precizează că susținătorii principiului artă pentru artă nu sînt împotriva oricăror tendințe sociale în artă, ci numai a acelor care apar ca expresie a năzuințelor claselor exploatate; dacă într-o operă ar apărea tendințe reacționare, ei nu ar respinge-o, n-ar declara-o lipsită de valoare artistică. Reluînd din nou ideea lui Gherea despre relația dintre artist și societate, afirmă și el că arta pentru artă e imposibilă, căci „toți artiștii mari, toate naturile alese au fost în același timp oameni cari nu numai că au înțeles ideile mari ce frămîntau epoca lor, dar s-au pus în curent cu ele și le-au ajutat” — fapt care a asigurat „puterea operelor lor²⁷.

Ca și alți publiciști contemporani care și-au propus să apere ideile gheriste de noua ofensivă jūnimistă declanșată

de elevii lui Titu Maiorescu, Anton Bacalbașa n-a făcut altceva decât să expună din nou concepția maestrului, fără demonstrații în plus. Dar cu această ocazie s-au produs și unele exagerări, chiar denaturări care au creat adversarilor posibilitatea să-i atribuie lui Gherea ideea situării artei pe același plan cu economia politică, negîndu-i specificul ei artistic, fapt care s-ar fi răsfrînt în critica literară practică de el în neglijarea criteriului estetic și aprecierea operelor după criterii extraestetice. În acest context, C. Dobrogeanu-Gherea a simțit necesitatea revenirii cu unele clarificări, cu explicații menite să orienteze atenția cititorilor spre sensul inițial, exact, al ideilor sale estetice, nealterat de articolele cu caracter popularizator, cum au fost chiar și cele semnate de Anton Bacalbașa. Urmarea a fost apariția articolelor *D-l Panu asupra criticii și literaturii*, *Critici voluntari*, *Legende* și, parțial, interviul *Artă pentru artă și artă cu tendinți*.

Lupta de idei a ultimelor două decenii din secolul trecut a fost dominată efectiv de confruntarea dintre partizanii autonomiei esteticului („arta pentru artă”) și cei ai artei angajate („arta cu tendinți”). Punctul culminant al celor două orientări este atins, după anul 1900, de Mihail Dragomirescu care va absolutiza principiul autonomiei esteticului, atribuindu-i sensul de „artă pentru artă”, iar nu de specificitate artistică, așa cum îl formulase Titu Maiorescu, iar H. Sanielevici avea să împingă tot atît de departe istorismul pozitivist de tip sociologic însoțit de Gherea, încît va confunda estetica cu sociologia.

Este interesant de remarcat faptul că într-o conferință ținută la Iași în martie 1894, C. D. Gherea, referindu-se la confruntarea dintre adepții autonomiei esteticului și cei ai artei cu tendință, a prevăzut o sinteză superioară a celor două concepții : „Amîndouă aceste soiuri de concepții despre artă se împacă azi într-o concepție științifică. Dar să nu se creadă că e vorba de un eclecticism. Concepția științifică de azi e negarea amîndorura într-o sinteză superioară”. Această sinteză superioară, observa Z. Ornea, nu s-a realizat atunci, ci mai tîrziu, după anul 1906, cînd Ibrăileanu și-a început publicarea studiilor și a eseurilor sale în *Viața românească*, iar apoi, mai intens, în deceniul al IV-lea al secolului nostru, datorită criticilor interbelici, în frunte cu E. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu și

George Călinescu²⁹. Aceștia doi din urmă au preluat de la Titu Maiorescu ideea specificității artistice inclusă în formula autonomiei esteticului, dar s-au apropiat totodată și de concepția modernă a lui C. Dobrogeanu-Gherea potrivit căreia eticul, politicul, etnicul, cu alte cuvinte elementele istorice, trebuie socotite nu ca factori extraestetici, ci consubstanțiali esteticului, formînd laolaltă ideea artei. Este ideea firească ce decurge din demonstrațiile lui Gherea privitoare la tendențiozitatea artei. În timp ce ideea maioreșciană potrivit căreia opera literară are propriul ei statut valoric și de aceea se exclude din judecata critică criteriile valorice extrinseci, a orientat critica interbelică spre o acțiune de revizuire a valorilor literare din acest unghi de vedere, ideea gheristă despre raportul dintre fenomenul social și cel estetic a contribuit la atenuarea tendințelor autonomiste ce izvorau dintr-o receptare eronată a ideilor criticului *Junimii*. Fuziunea superioară dintre cele două concepții, realizată de Garabet Ibrăileanu³⁰ constituie o etapă importantă în evoluția gândirii estetice românești și a criticii literare spre formele ei actuale, care capătă contururi tot mai sigure odată cu evoluția fenomenului literar actual și delimitările teoretice de rigoare.

ECOURI ALE POLEMICII

IN CORESPONDENȚA LUI DUILIU ZAMFIRESCU

„Generația noastră s-a deșteptat la viața literară în zgomotul polemicii dintre T. Maiorescu și C. Dobrogeanu-Gherea“¹ — mărturisea în 1915 Eugen Lovinescu, referindu-se, desigur, la ultimul deceniu al secolului trecut, când confruntarea ideilor celor doi mari critici făcuse să amuțească orice alte conflicte literare în fața situației de a opta pentru „arta pentru artă“ sau „arta cu tendință“. Concepția estetică și critică a lui Maiorescu stăpânea autoritar, însă, odată cu apariția ideilor gheriste, se ivește și posibilitatea altor opțiuni, căci noile concepții găsesc adepți pînă și în tabăra junimiștilor, așa cum a fost cazul lui Nicolae Petrașcu. În afara principalelor două grupări — gheristă, compusă din scriitori, critici și publiciști ce-și însușiseră ideile criticii deterministe (Raicu-Ionescu Rion, Traian Demetrescu, Anton Bacalbașa, pentru un timp mai scurt și Al. Vlahuță) și maioresciană, formată în primul rînd din foștii elevi și adepți ai maestrului (G. I. Bogdan, M. Dragomirescu, P. P. Negulescu, D. Evolceanu, S. Mehedinți, Al. Philippide) s-au constituit în formațiuni cu o structură aparte, împărțîșind numai unele dintre ideile combatanților din prima linie sau încercînd o sinteză a lor, fie și cu caracter eclectic. Aceste din urmă grupări coalizau oameni de litere, scriitori și publiciști care au înțeles să reacționeze într-un anume mod față de marea polemică a sfîrșitului de veac, chiar dacă rezervele cuvenite în legătură cu cele două sisteme critice erau uneori însoțite de atitudini eclectice. Într-un fel, Duiliu Zamfirescu se integrează acestor ultime grupări, prin adoptarea unor idei estetice și literare incompatibile cu sistemul maiorescian, dar și prin rămînerea consecventă alături de gruparea junimistă, pe toată durata

desfășurării polemicii, iar altădată formulînd atitudini anti-gheriste, tocmai cînd Maiorescu părea să fi renunțat definitiv la orice confruntare directă, iar elevii săi se arătau dispuși să-i privească mai degrabă cu indiferență pe adversarii ce deveniseră foarte activi și chiar gălăgioși, cum scria cîndva P. P. Negulescu.

Anul 1886 a marcat data cînd Dobrogeanu-Gherea, prin studiul *Cătră d-nul Maiorescu*, declanșase polemica estetică-literară propriu-zisă. Pe atunci Duiliu Zamfirescu însuma mai puțin de doi ani de colaborare la *Convorbiri literare*, fiind, de aceea, lipsit de motivele și mai ales de prestigiul care l-ar fi îndreptățit să schițeze o reacție anume față de ideile adversarului grupării literare căreia i se alăturase.

Reacțiile antijunimiste rămîneau uneori pe planul al doilea față cu preocuparea esențială a afirmării ca poet și prozator, însoțită de efortul vizibil de a se identifica cu junimismul în concepție și atitudine. Abia peste două luni (în octombrie 1886), Gherea îi oferea prilejul unei angajări directe în polemică sau măcar al unei riposte individuale, prin publicarea articolului *Pesimistul de la Soleni*, unde-i executa sistematic și necruțător romanul *În fața vieții*. Săgețile criticului vizau cu precădere schematismul personajelor în general și al celui principal, Eugeniu Soleanu, în special; acesta e conceput de autor ca un pesimist sincer, dar în realitate se dovedește un „pesimist papagal“, condus după principii leopardiene și schopenhaueriene, un ticălos considerat, totuși, de autor drept un om sincer.

Schematismul personajului provine și din lipsa de adîncime psihologică, astfel că în ansamblul lui e o caricatură iar nu un tip. Gherea nu-i recunoaște romanului nici un merit. Cele mai multe atacuri le îndreaptă împotriva tipurilor din carte, în majoritate aparținătoare clasei exploatatoare condamnată de el dar privită diferit de prozator chiar și prin simpla manifestare a înțelegerii față de eroul principal.

Angajat în apărarea romanului pe alte planuri, autorul părea să fi uitat de Gherea; în realitate, îi aplica un tratament similar cu maestrul său, Titu Maiorescu, adoptînd tactica tăcerii, dar din lipsa unor contraargumente solide. Reacțiile de mai tîrziu din corespondență probează că

în 1886 nu era pregătit să se arunce în lupta cu un adversar superior înarmat, stăpîn pe o concepție teoretică clară despre bazele pesimismului. Abia contactul mai larg cu opera lui Leopardi, în 1889, îi va îngădui lui Duiliu Zamfirescu să revină asupra problemei pesimismului, formulînd o opinie proprie despre asemănările și deosebiriile dintre scriitorul italian și Mihai Eminescu, diferită de a lui Maiorescu din studiul *Eminescu și poeziile lui*. În corespondență nu ezită să-și expună punctul de vedere : „Eu cred că nu atît simțirile lor cît mai cu seamă forma acestor simțiri și pregătirea prin studiu a acestor forme are o infinită asemănare la cei doi poeți”². Cu alte cuvinte, asemănarea se situa mai mult pe planul expresiei artistice decît cel al simțirii poetice (pesimiste).

Împrejurări noi, începînd cu anul 1890, aveau să readucă la ordinea zilei interesul lui Duiliu Zamfirescu față de pesimism, stimulat de altfel permanent de *Junimea* prin preocupările pentru filozofia schopenhaueriană. Tipărimdu-și primul volum de *Studii critice*, Gherea reproducea și articolul *Pesimistul de la Soleni*. De data aceasta, autorul romanului *În fața vieții* nu mai avea temeuri să adopte atitudinea din 1886. Aflat în plină epocă de afirmare literară, trăind într-un mediu ce-i favoriza adîncirea cunoștințelor teoretice din domenii diverse, el a crezut că a sosit timpul să-i răspundă lui Gherea nu numai în legătură cu problema pesimismului, dar și cu alte laturi componente ale sistemului său critic. După o familiarizare prealabilă prin lectură atentă cu conținutul articolelor lui Gherea din volumul I de *Studii critice* (apărut în două ediții în același an) și a volumului al II-lea tipărit în anul următor, Duiliu Zamfirescu începe consultarea izvoarelor de bază, inclusiv a criticii pozitivistice și a teoriei economice. Află atunci asemănări evidente cu teoriile socio-economice ale italianului Loria pe care le studiază amănunțit. În sfîrșit, odată cunoscute izvoarele, se putea încumeta la redactarea unui studiu monografic asupra sistemului gherist, ceea ce și face, dar fără să meargă pînă la capăt. Corespondența cu Maiorescu ne înlesnește delimitarea preocupărilor sale în legătură cu ideile lui Gherea. Astfel, vom afla că interesul este suscitât în continuare de aceeași problemă a pesimismului abordată de el în romanul *În fața vieții*, iar de Gherea în articolul *Pesimistul de la Soleni*. Textul scrisorii reprodusă

în continuare atestă cunoașterea izvoarelor și a scopului studiilor lui Gherea, dar totodată dezvăluie intenția epistolerului de a respinge tezele de bază cu privire la cauzele sociale ale pesimismului : „... speram să finesc o monografie asupra lui Gherea și teoriile sale și să v-o trimet. Însă n-am sfârșit-o, și e cu atât mai bine, fiindcă mă ostenisem cumpărînd la cărți și scotocind prin toate capetele gînditoare de pînă aci. Iată de ce e vorba. Veți fi văzut concluzia lui Gherea cu privire la pesimism. El afirmă că ar fi existînd un nex intim între mizeria socială a veacului și nota tristă a cîntăreților lui. Adept a(1) lui K. Marx și al interpretului (?) său Engels în economie, el își formează teoria sa economico-literară căutînd formula sufletească a poezilor în subsolul economic al timpului, după cum un alt critic italian, plin de pătrundere, Loria, caută formula faptelor politice în același substrat. De aci, neapărat, cealaltă concluzie, că școala d-voastră critică, cu explicarea omului prin el însuși, e falsă etc. Întîmplîndu-se să-mi treacă prin mîini volumele lui Gherea tocmai cînd citeam pe Loria (*La teoria economica della costituzione politica*) și notam o mulțime de fapte care dovedesc tocmai contrariul acestei teorii, am fost, firește, surprins de ceastălaltă teorie, și mai îndrăzneată, și am prins a gîndi mai îndelung la cîte fapte contrarii se pot opune ei...“ În ceea ce privește pesimismul pretinde că „poetii au fost cu totul neatîrnați de caracteristica economică a timpului lor“³.

Discuția se referea nu numai la articolul din 1886, ci și la *Deceptionismul în literatura română* (1887), unde criticul socialist afirma cu limpezime că în „viața materială a societății, în fiziologia socială, în relațiile politico-economico-sociale, într-un cuvînt, în întocmirea socială a societății“ trebuie căutate cauzele pesimismului. Gherea a revenit asupra ideii în articolul *Cauzele pesimismului în literatură și viață* (cunoscut lui Duiliu Zamfirescu numai în 1891), cu demonstrații mai largi și cu afirmații tot atât de categorice : „Concentrarea bogățiilor în puține mîini creează la o mare mulțime de oameni o disproporție colosală între dorința și putința de a le îndeștula, și astfel ajunge unul din principalele izvoare ale pesimismului“. Fără îndoială că nedumerirea, iar apoi opoziția lui Duiliu Zamfirescu au fost înlesnite și de unele limite ale lui Gherea, de înțelegerea schematică a raportului artă-societate.

O altă corespondență confirmă efortul deosebit al lui Duiliu Zamfirescu pentru redactarea studiului consacrat lui Gherea, destinat fie publicării, fie rotunjirii documentării lui Maiorescu în vederea răspunsului ce urma să-l dea : „...atît muncisem..., încît nu mai vedeam decît sferturi de hîrtie și note. Din fericire m-am oprit la jumătatea lucrării. Era o monografie destul de curioasă..., pe care vroiam să v-o trimit, ca o urzeală pentru un viitor răspuns ce-mi închipuiesc că pregătiți criticelor sale“⁴.

De ce a renunțat Zamfirescu să continue și să publice monografia despre Gherea ? Înainte de toate, el s-a găsit într-un punct care nu-i mai permitea finalizarea replicii, atît din lipsa unor argumente pe măsura pregătirii adversarului, cît și din cauza apariției anumitor îndoieli în justetea opiniilor ce urma să le susțină. După renunțarea la monografie, ideile lui Gherea au continuat să-l frămînte, dovadă că încă nu aflase nici măcar pentru sine răspunsurile căutate. În acest spirit făcea el declarația următoare lui Titu Maiorescu, exprimînd, de fapt, o stare mai generală, comună tuturor maiorescienilor preocupați să se înarmeze corespunzător spre a face față unei bătălii pe care maestrul o abandonase : „Trebuie să știți că criticile lui Gherea, sau mai bine concluziunile criticelor sale nu mă lasă să dorm. Eu socotesc că problema, astăzi, e mult mai grea, fiindcă avem a face cu oameni inteligenți și culți, cari pun frumosul în slujba economiei politice, lucru discutabil, dar după mine fals“⁵.

Așadar, Duiliu Zamfirescu nu respinge categoric opiniile lui Gherea, însă manifestă rezerve față de ele. Formația clasică îl menținea în cadrul acelorași limite ca și pe Maiorescu, dar contactul cu izvoare bibliografice noi îl diferenția și-l făcea să rămînă dominat de simțul măsurii.

În același an al renunțării se angajase în polemică G. I. Bogdan, urmat de ceilalți elevi ai lui Maiorescu, care formulase el însuși un răspuns oarecare lui Gherea în articolul *Asupra personalității și impersonalității poetului* (1892). Într-o asemenea conjunctură, obiectivul intervenției lui Zamfirescu dispărea. El a adoptat, totuși, o poziție proprie față de noul curs al polemicii. În timp ce Maiorescu obținea aprobarea sa, Mihail Dragomirescu i se părea cu totul nepotrivit pentru susținerea polemicii. Comparația cu Gherea cădea în defavoarea noului redactor al *Convor-*

birilor literare : „Dar în polemică, Drag. [omirescu] devine confuz și e lipsit de sare ; pe câtă vreme celălalt e picant și mai cu seamă limpede ...”⁶.

Din această cauză era preocupat de găsirea unui nou mod al desfășurării polemicii, îndemnînd la „solidaritate între noi”, convorbiriști, față cu Gherea⁷.

Aici se încheie consemnarea opiniilor lui Duiliu Zamfirescu despre polemica dintre Gherea și junimiști. O revenire se va produce în 1909, în discursul de recepție *Poporanismul în literatură*, cînd se va ridica împotriva gherismului limitat la universul țărănesc.

Atît corespondența, cît și unele articole teoretice nu atestă o respingere totală a sistemului critic gherist, cît mai degrabă a ideilor despre cauzele pesimismului și tendința socială în artă. Neacceptarea a fost favorizată atît de apartenența scriitorului la gruparea junimistă, de prietenia sa cu Titu Maiorescu, cît și de existența reală a unor elemente sociologizante în concepția despre artă a lui C. Dobrogeanu-Ghera.

Ideea unei monografii despre Gherea merită să fie reținută, iar corespondența pe tema polemicii lasă să se întrevadă intenția angajării într-un stil caracterizat prin urbanitate, evitarea lexicului dur, a aerului de superioritate întîlnite la alți junimiști.

Duiliu Zamfirescu este unul dintre principalii scriitori ai *Junimii* care n-au minimalizat importanța contribuției socialiștilor în problemele literare și estetice, atrăgînd atenția asupra pregătirii lor teoretice și a calităților intelectuale care făceau din ei adversari de temut dar și de respectat.

IN PUBLICISTICA LUI ALEXANDRU VLAHUȚĂ

Încă din perioada studiilor liceale la Bîrlad, în anul școlar 1877/1878, Alexandru Vlahuță a făcut cunoștință cu poezia lui Mihai Eminescu, tipărită în *Convorbiri literare*. Autorul *Luceafărului* a devenit idolul său literar, sub influența acestuia a început să scrie și să publice în revista

junimistă. Iacob Negruzzi și Titu Maiorescu l-au încurajat, i-au trezit încrederea în talentul său, i-au îndrumat scrisul și au contribuit la desăvârșirea artistică a unui număr însemnat de poezii. Dacă apropierea de *Convorbiri literare* și de *Junimea* a fost determinată de atracția liricii eminesciene, drama poetului avea să determine detașarea lui Vlahuță de junimism și orientarea lui spre alte căi. Încă din 1884, el a început să explice altfel decât Maiorescu drama lui Eminescu. Spre deosebire de critic, care punea totul pe seama tragediei geniului, Vlahuță scria cu convingere că „viața poetului a fost totdeauna o amarnică luptă cu sărăcia“, așa cum susținuseră și I. L. Caragiale în articolele *În Nirvana*, *Ironie*, și B. P. Hasdeu în *Necrolog*. Punctul culminant l-a atins în 1892 cu conferința *Curentul Eminescu*, unde era dezvăluită imaginea falsă creată de Titu Maiorescu în *Eminescu și poeziile lui*. De data aceasta pînă și terminologia și încadrarea poetului într-o anume categorie socială îl situau pe Vlahuță direct în tabăra anti-junimistă: „Eminescu n-a suferit? Dar Eminescu a fost toată viața lui adevăratul tip al proletarului intelectual în societatea noastră burgheză“⁸! De la cazul particular al lui Eminescu a ajuns apoi la considerații cu caracter mai general privind raportul dintre artist și societate, apropiindu-se astfel de explicațiile întîlnite în presa socialistă de la noi. Hotărît să se detașeze de junimism în 1886, Alexandru Vlahuță nu putea să se alăture grupării gheriste, căci *Studiile critice* abia începuseră să apară. S-a orientat atunci, împreună cu Delavrancea, în calitate de redactor, spre publicația *Revista nouă*, editată de unul dintre cei mai de temut adversari ai *Junimii* — B. P. Hasdeu. Cu această ocazie a făcut cunoștința personală cu Gherea care a și participat la două dintre ședințele cercului *Revistei noi*.

O caracteristică importantă a lui Vlahuță era receptivitatea la ideile noi în artă și cultură, încît etapele mai importante ale activității lui sînt marcate de prezența unor personalități ca Maiorescu, Eminescu, Hasdeu, Gherea, Iorga. Acestea au determinat schimbări structurale în atitudinea sa⁹, dar și în concepția artistică și chiar în modalitățile literare proprii. După cum s-a observat, încă înainte de anul 1887, cînd l-a cunoscut pe Gherea, în articolele și scrisorile sale despre Eminescu, Alexandru Vlahuță formu-

lase răspunsuri asemănătoare celui ale criticului socialist cu privire la raportul dintre artist și societate. Existau apoi unele puncte comune între obiectivele de luptă ale publicistului Vlahuță și cele aparținând grupării de la *Contemporanul*. Astfel, manualele și antologiile școlare erau analizate în același spirit critic, iar interesul pentru problemele contemporaneității se orientau spre teme comune : consecințele ignoranței și ale lipsei de talent, sărăcia intelectuală, lipsa de aspirații înalte a generației sale. Dar ideile comune se bazau doar pe argumente ale bunului simț, căci pînă la cunoașterea concepției lui Gherea îi lipsea fundamentul teoretic. Apropierea de Gherea a fost determinată în primul rînd de faptul că amîndoi erau preocupați de fenomenele majore ale literaturii noastre și adesea ofereau explicații identice. În 1886, cînd încă nu-și însușise tezele fundamentale ale criticii lui Gherea, Vlahuță scria aproape în aceiași termeni despre raportul dintre artă și epocă, dintre artist și mediu : „Arta izvorăște și respiră din *aerul* epocii în care se naște. Artistul este rezultatul, sau, mai bine zis, sinteza spiritului general al societății în care trăiește”¹⁰. Criticul îi oferea poetului clarificarea teoretică a unor fenomene literare actuale, întărindu-i credința în convingerile și idealurile sale. La aceasta se adaugă faptul că amîndoi erau spirite ce se caracterizau prin combativitate asociată cu bunătatea. Din 1887, se stabilesc pe deplin relații prietenești între C. Dobrogeanu-Gherea și Alexandru Vlahuță. Pe lângă declararea deschisă a adeziunii la ideile sale despre artă, Vlahuță se ocupă de răspîndirea lor, luîndu-și răspunderea, în 1891 și 1892, de a sprijini editarea volumului al II-lea de *Studii critice*. Din anul 1893, se numără între colaboratorii revistei lui C. Dobrogeanu-Gherea, *Literatură și știință*, unde publică poemul *Iubire* și conferința *Onestitatea în artă*. Prietenia lor s-a bazat atît pe afecțiunea reciprocă, cît și pe înruderirea dintre viziunea asupra literaturii. În perioada 1887—1894, datorită prieteniei cu Gherea, s-a exercitat cu maximum de intensitate influența mișcării socialiste asupra lui Alexandru Vlahuță. Nemulțumit de limitarea funcțiilor criticii în 1886 de către Titu Maiorescu, (*Poeți și critici*) Vlahuță află în volumele de *Studii critice* ale lui Gherea răspunsul privitor la structura și menirea criticii literare. Nu întîmplător în prezentarea volumului I din 1890 el in-

sistă cu deosebire la început să facă cunoscută noua concepție despre critică și-i caracterizează articolul esențial, *Asupra criticii*, într-o manieră care-l apropie evident de aprecierile ulterioare ale unor personalități : „O cercetare adincă și lămuritoare asupra sensului și rolului însemnat pe care îl are critica modernă în producerile artistice ale spiritului omenesc. Acest articol ne arată mijloacele de care criticul se servește în căutarea adevărului, modul științific de a-și aduna și limpezi piesele de convingere, procedarea logică și cu minte, care face să izvorască atîta lumină din cartea lui Gherea”¹¹. Noutatea nu consta numai în concepția modernă despre critică, dar și în aplicarea ei la studierea fenomenului literar românesc : „Gherea, cu două volume de studii critice, a deschis un orizont larg și luminos talentelor tinere și un mod nou de a privi și analiza valoarea unei scrieri”¹². Fără să facă vreo aluzie la Titu Maiorescu, autorul romanului *Dan* lăsa să se înțeleagă că numai Gherea a reușit să se afirme la nivelul criticii moderne europene, însușindu-și principiile acesteia și aplicîndu-le în studiile consacrate scriitorilor noștri : „Singurul om care a știut la noi să puie critica la înălțimea la care au ridicat-o de cîțva timp marii critici străini, singurul om care ne-a dat în literatură cîteva produse de cercetări profund savante și uimitor de conștiincioase este I. Gherea”¹³.

Într-un anumit moment, Alexandru Vlahuță se simte parcă el însuși angajat în polemică, reia tezele lui Gherea despre critica constructivă al cărui creator la noi îl consideră (căci Maiorescu practicasе critica dominant restrictivă) și adaugă elemente proprii cu privire la rolul criticului. Unul dintre elementele noi se referă la bunătatea criticului, la influența educativă a operei critice pe care o consideră ca pe o operă tot atît de însemnată cum e cea literară : „M-am încercat, nici vorbă, să arăt acestor vrăjmași ai lui Gherea că astăzi critica s-a ridicat la rangul unei producții tot așa de însemnată, și de multe ori mai însemnată chiar decît opera care se critică, m-am silit să-i conving că acest cuvînt nu înseamnă deloc o căutare de defecte, ci o adincă cercetare de cauze, un studiu imens de greu și de folositor asupra vieții și societății din deosebite timpuri, și că rolul criticului de azi este eminent constructiv, menirea lui este de a lămuri întunecatele și

complicatele procese ale minții și vieții omenești, de a introduce o disciplină binefăcătoare în activitatea noastră intelectuală, de a împuternici și de a forma inimile și mințile de azi, spre a se putea pătrunde de sensul profund al vieții, și a ști să poarte cu vrednicie făclia luminii și-a păcii și-a iubirii în învălmășagul marii lupte pentru existență. Un adevărat critic trebuie să fie un om bun, cu inima largă și cu minte largă. Opera lui trebuie să rămâie ca o flacără eternă, la lumina căreia să se lămurească artiștii trecutului și să se pregătească talentele viitorului“¹⁴.

Ori de câte ori are prilejul, Vlahuță se referă la calitățile criticului Gherea, pe care Maiorescu și elevii săi fie că le ignoraseră, fie că le negau. Față de lipsa de logică invocată de Maiorescu sau de subrezenia formației intelectuale, Vlahuță insistă asupra orizontului larg, a logicii de fier, a clarității expunerii: „Am admirat bogăția de cunoștinți, claritatea expunerii și logica puternică cu care autorul își desfășură credințele și cercetările lui de critic modern. Iată un om bine pregătit, bine înarmat pentru campania pe care o începe“¹⁵. Altădată, calitățile amintite sînt enumerate cu scopul de a oferi replica cuvenită celor ce în cadrul polemicii i le contestaseră. Distanța între Gherea și adversarii săi este, incontestabil, mare: „Ghera scrie rar, într-o revistă nu tocmai răspîdită, și foarte puțini au avut ocazia să citească și să poată prețui cunoștințele întinse, logica severă și frumoasa inteligență a acestui analist cinstit și pacient. Cu mult departe de el, dedesubt și fără să-i semene, fac zgomot mulți scriitori, cari-și iau sarcina de a critica pe alții, neavînd nici temperamentul, nici cultura, nici spiritul, nici onestitatea indispensabilă unei îndeletniciri de felul acesta“¹⁶. Noua concepție despre artă și critică este elementul esențial prin care Gherea se deosebește de ceilalți critici contemporani: „... el aduce o reformă fundamentală în felul de a gândi și judeca în artă“¹⁷. Prestigiul lui s-a întins peste granițele țării: „Logica puternică, imensa cultură, și mai ales profunda bunătate a acestui cugetător modern i-a făcut un renume strălucit nu numai în țară, dar și în străinătate“¹⁸. Tocmai de aceea se arăta altădată surprins de subiectivismul aprecierilor și necunoașterea literaturii noastre de către autorii suplimentului la dicționarul enciclopedic francez din cuprisul căruia lipseau „atîtea talente puternice și

pline de originalitate", ca ale lui Eminescu, Creangă, Delavrancea, Caragiale și Gherea" ¹⁹.

Deosebit de interesante sînt considerațiile lui Vlahuță despre polemica propriu-zisă, stilul ei și atitudinea diferită a celor angajați. Numele lui Titu Maiorescu e amintit alături de ale acelor care nu respectă o anumită ținută în timpul polemicii, subiectivismul, lipsa de eleganță și respect pentru preopinent fiind marile neajunsuri : „... d-l Maiorescu trimete pe Gherea la școală. Unii pe alții se fac ignoranți, năuci, incapabili de a pricepe și de a face ceva bun în țara asta. Ce scandaloase sfezi la poarta nemuririi ! ... Noi, cînd eram în școală, divinizam pe oamenii aceștia. Acum, în literatură, sunt clici ca și-n politică" ²⁰. Cu alt prilej este dezvăluită complicitatea dintre criticul-profesor și studenții săi : „Din cîți scriitori cunosc, nici unul n-a fost mai cu îndîrjire atacat și hîrțuit ca omul acesta. Pînă mai dăunăzi a fost o adevărată campanie în contra lui. Tineri de-abia ridicați de pe băncile Universității erau asmuțiți de profesorii lor, cari, de pe catedră, își agrementau prelegerile de *mici* răutăți la adresa lui Gherea ; tineri aspiranți la vro bursă-n străinătate își făceau un titlu față de protectorii lor din îndemînarea cu care știau să-l lovească mai bine". Meritul lui Gherea este cu atît mai mare cu cît nu s-a lăsat ademenit de patima adversarului, menținîndu-și sobrietatea, calmul și bunătatea în replicile sale : „Și cu toate astea, cîtă seninătate și cuviință în articolele lui Gherea ! Cu cîtă blîndețe și demnitate a răspuns și acelor cari l-au făcut «ignorant», și acelor cari-au găsit că e prea delicat acest epitet" ²¹. În *File rupte* apar alte indicații privitoare la caracteristicile polemistului Gherea : „Polemica lui e blîndă, demnă, stăpînită și, în fața celor mai revoltătoare absurdități, el rămîne liniștit și caută să arate, să explice și aproape să scuzeze rătăcirile adversarului, păstrînd pretutindenea o cuviință de expresii pe care nu eram deprins s-o vîd în discuțiile noastre literare. Paginile lui de polemică pot sluji ca model de discuție serioasă, onestă și cuviincioasă" ²².

Lui Vlahuță îi revine inițiativa de a fi remarcat, în termeni ponderați și convingători, triumful criticii gheriste față de cea maioresciană, în ciuda hărțuielilor venite din partea elevilor lui Maiorescu. Acest triumf trebuie să-l fi văzut în primul rînd în noua concepție despre critică dar

și în ideile noi despre raportul dintre artist și societate, dintre operă și mediu. Cuvintele sale vor trece mai târziu în limbajul obișnuit al criticii literare, îndeosebi la Eugen Lovinescu. „Lupta dintre el și d-nu Maiorescu s-a terminat — declara Vlahuță în 1893. Gherea a ieșit triumfător, și săgețile de carton, pe cari i le mai aruncă din cînd în cînd cîțiva arcași copilăroși, îl fac să zîmbească. Astăzi e cea mai însemnată figură în literatura noastră : în talentele cari să ridică se întrevește deja înrîurirea binefăcătoare a criticilor lui constructive“²³.

Întîlnirea lui Alexandru Vlahuță cu ideologia literară a socialiștilor, prin intermediul lui C. Dobrogeanu-Gherea, a exercitat o înrîurire binefăcătoare și asupra creației sale literare. Tematica operei din acel timp se înrudește vădit cu cea a scriitorilor de la *Contemporanul*. Viziunea asupra realităților rurale este comună în schițe ca *Socoteala* și *La arie*. În același timp, publicațiile socialiste și muncitorești îl tipăresc frecvent (*Lampa*, *Munca*, *Literatură și știință*). Opera sa se bucură de recenzii favorabile. Astfel, în *Democrația socială* din 31 mai 1892, Anton Bacalbașa scria pe marginea volumului *Din goana vieții* : „Din ce în ce Vlahuță devine omul lumii noi. Începînd prin a fi pesimist, el face din ce în ce cîte un pas spre ideile care zguduie lumea modernă“.

Într-un anume moment al existenței sale, revista *Vieața* devenise o publicație în care se scria cu hotărîre în favoarea lui C. Dobrogeanu-Gherea și a criticii moderne instaurată de el. Simpatia față de Gherea exprimată de Vlahuță în articolul *Autori și editori*²⁴ continuă cu apărarea acestuia de atacurile lui Hasdeu și ale altor contemporani²⁵, dar, mai ales, cu riposta dată elevilor lui Maiorescu care continuau să se angajeze într-o bătălie cîștigată deja, după părerea sa, de criticul de la *Contemporanul*. Concomitent, Alexandru Vlahuță a manifestat simpatie și față de revistele socialiste contemporane. Astfel, el transmitea felicitări celor de la *Evenimentul literar* încă de la al doilea număr al apariției. Relațiile de bună conviețuire ale revistei *Vieața* cu publicațiile socialiste au durat însă doar cîteva luni. În februarie 1894, s-a iscat deja polemica dintre *Vieața* pe de o parte, iar pe de alta *Evenimentul literar* din Iași și *Munca* din București, durînd mai bine de un an și jumătate. Cauza primă a polemicii a fost neînțe-

legerea din partea lui Alexandru Vlahuță a teoriilor „artă pentru artă“, și „artă cu tendință“, cea din urmă fiind confundată cu „arta la comandă“, după cum se va vedea destul de clar din cuprinsul articolului *Sectari*. Cum s-a iscat, de fapt, polemica ? Gala Galaction își amintea în 1930 că l-a văzut pe Vlahuță la Ateneu în seara în care A. Bacalbașa ținea conferința despre „Arta pentru artă“. Deși pînă la acea dată între revista *Vieața* a lui Vlahuță și *Adevărul literar* al lui A. Bacalbașa „existau raporturi mai mult decât confrățești“, de atunci, în legătură cu această conferință, „a început o discuțiunea vehementă și păgubitoare, foarte curînd lipsită și de artă și de urbanitate“²⁶. Într-un comentariu asupra conferinței lui Bacalbașa, apărut în revista *Vieața*, 1894, nr. 13, Vlahuță ia atitudine împotriva principiului artei cu tendință, susținînd ideea artei pentru artă. Toate discuțiile care au urmat dovedesc că el n-a înțeles esența ideologiei socialiste, fapt ce l-a dus la derută și confuzii. Momentul a fost evocat cu amărăciune și înțelegere de Gala Galaction : „Acum 30 de ani conducătorii mișcării socialiste din această țară îl priveau pe Alexandru Vlahuță ca pe prorocul și pe poetul lor. Mare a fost mirarea tuturor și amară a fost dezamăgirea intelectualilor socialiști cînd Vlahuță, în urma unei polemici de presă, curînd degenerată în răfuială vulgară, a declarat că și-a luat de seamă și că se desparte de prietenii de pînă ieri“²⁷.

În publicația socialistă *Munca*, din București, la 12 iunie 1894, viitorul scriitor Jean Bart publica sub pseudonimul Gh. Rot, lucrător croitoriu din Iași, articolul intitulat *Să ne dumerească*. El își exprima nedumerirea pentru faptul că poetul îi părasea pe socialiști și le provoca neliniște, fiindcă „blîndul și înțeleptul scriitor nici nu vrea să răspundă liniștit și cuminte, ci o apucă pe struna ridiculizării, bătîndu-și joc de noi și de cei ce ne susțin“. După mai puțin de o săptămînă, Vlahuță îi răspunde în articolul intitulat tot *Să ne dumerească*, apărut în *Vieața* din 19 iunie 1894. Din replica sa reiese clar că el nu și-a schimbat sentimentele față de cei asupriți, dar nu-i putea aproba pe unii socialiști care voiau să cîștige laude pe seama muncitorilor : „Și te rog să nu confunzi pe adevărații «muncitori» și pe cinstiții lor apărători, pe cari întotd'auna îi vom iubi și-i vom stima, cu gălăgioșii aceia fățarnici și vicleni cari caută să-și facă slavă și căpătuială din suferințele

voastre ; aceștia vor deveni din zi în zi mai odioși și mai ridicoli, iar muncitorii și socialiștii sinceri și cinștiți vor merge înainte.

Noi ne-am ridicat în contra *șarlatanilor*, și mai târziu te vei convinge și d-ta că am făcut un serviciu real cauzei și luptei de care ne crezi atât de înstrăinați. N-ar fi nici inteligent, nici moral să ne batem joc de cei cari sufăr”²⁸.

Munca a fost nemulțumită de răspunsul lui Alexandru Vlahuță, iar la 26 iunie 1894, a publicat un nou articol intitulat *Dragostea d-lui Vlahuță pentru muncitori*, aparținând aceluiași Jean Bart dar semnat „Un muncitor”. I se reproșă, pe un ton aspru de data aceasta, necinstea, reproducându-se fragmente din articolele apărute în revista *Vieața*.

Fără îndoială că atât publicațiile socialiste cât și Alexandru Vlahuță au ajuns la exagerări în focul polemicii. O scurtă incursiune în cuprinsul unor articole va dovedi cu prisosință acest lucru. În *Munca* de la 1 mai 1894, apare sub inițiala H. articolul intitulat *Cu privire la discuția asupra artei*, propunându-și să dea un răspuns la părerile lui Vlahuță despre artă. Se susținea atunci că arta nu poate fi decât tendențioasă, iar un artist adevărat și sincer nu poate face decât artă socialistă²⁹. Este exprimată aci esența gândirii celor de la *Munca* privitoare la *tendință în artă*, prin care înțelegeau de fapt numai tendința socialistă. Ceva mai înainte, în *Munca* din 6 martie 1894, articolul *Arta naționalistă și arta socialistă*, semnat „Cipar”, îi reproșă lui Al. Vlahuță faptul că, deși nu acceptă arta cu tendință, cere, totuși, poeților să creeze o operă cu tendințe naționaliste, inspirată din realitățile transilvănene, așa cum procedase în articolul *Eminescu și junimiștii în chestia națională*. Răspunsul lui Vlahuță din articolul *Sec-tari vizează tocmai restrângerea noțiunii de tendință în artă la tendința socialistă* — de către publiciștii de la *Munca* : „Știm, domnule Cipar, că nu avem acest drept, știm foarte bine că nu putem cere artei să aibă o anumită tendință, și de aceea nici nu-i cerem. Vieața e așa de complexă, priverile ei sunt așa de variate, încât un poet care și-ar pune sufletul sub epitropia și disciplina unui program, și s-ar încăpățîna să privească lumea numai dintr-un anumit punct de vedere, lasă c-ar vedea-o fals, dar și operele lui ar deveni de o monotonie insuportabilă”³⁰.

Discuția e reluată cu alți termeni și cu precizări suplimentare în articolul *Supărarea socialiștilor*. Acesta este de fapt răspunsul la un articol apărut în *Munca* de la 19 aprilie 1894, unde un socialist pretindea ca și frumusețea primăverii să capete în viziunea artistului o interpretare care să reflecte poziția sa de clasă, iar nu cum susținuse Vlahuță. Poetul arată că prin tendință cei de la *Munca* înțeleg doar tendința socialistă, iar respingerea interpretărilor limitate nu însemna că ar fi devenit partizan al artei pentru artă : „Și de unde-ați scos că eu sunt partizan al artei pentru artă ? Am spus eu undeva lucrul acesta ? De ce vreți să ne pierdem timpul discutând teorii cari n-au darul de a ne limpezi”³¹. De data aceasta se apropiase foarte mult de adevăr. În timp ce socialiștii nu clarificaseră problema tendinței în artă — exagerând unele prescripții ale lui Gherea și astfel denaturând-o — Vlahuță înțelegea la rîndul său mai mult decît exageraseră aceștia, încît, în cele din urmă, discuția ca atare în loc să aducă clarificări în plus, sporea confuziile. De altfel, Vlahuță remarcase la timpul potrivit că unii dintre tinerii de la publicațiile socialiste l-au citit pe Gherea, dar paginile acestuia despre tendință în artă „nu le-au înțeles, ori au crezut că trebuie să înțeleagă mai mult decît spuneau ele”, pretinzînd că oricînd opera de artă e tendențioasă. Extinderea tendinței în sfere unde ea nu poate exista în mod obiectiv a determinat dezacordul lui Vlahuță cu socialiștii ; ba mai mult, pretenția ca arta să exprime numai punctul de vedere „social democratic” i se pare exagerată, ducînd la denaturarea a însăși ideii de tendință în artă³². Dar cu ocazia respingerii exagerărilor, Vlahuță folosește un stil polemic ce pare să indice dezavuarea unor noțiuni de circulație frecventă în propaganda mișcării socialiste de la noi. În esență, însă, el respingea justificat pretenția exagerată de a socoti drept tendințe admise în artă doar pe cele social-politice : „Eu credeam — și continuu de a crede cu toată *propaganda reformatoarelor* — că o poezie poate rămînea frumoasă și fără să aducă servicii unui partid politic, și fără să pledeze cauza unei *clase sociale*. Gherea s-a ridicat în contra «criticilor judecători» ; adepții lui, cei primejdioși, vor «poeti-avocați». Asta o să fie cam greu.

Înțeleg să spui unui poet tînăr : «caută să pătrunzi bine vieața pe care-o scrii, caută să vezi cît mai departe în jurul

tău, și mai cu seamă *înaintea* ta ; fă ca în ceea ce ne spui tu să găsim o parte adevărată din gândurile noastre, din propriile noastre simțiri și aspirații, ca să te putem pricepe și asculta cu drag...» Dar să faci pe bătaiosul cu bieții poeți cari au scăpat din vedere, în versurile lor, să *spue* că *tu n-ai palton* și-au îndrăznit să cînte iarna așa cum li s-a arătat și i-a impresionat pe ei, să te superi pentru atîta lucru, să strigi că te-ai hotărît să reformezi arta, și să arunci la gunoi tot ce nu intră în programul partidului socialist... iată o măsură care mi se pare cu atît mai crudă și mai despotică, cu cît ea vine de la niște apostoli ai umanității, cari se pretind că au cele mai largi și mai generoase idei“³³.

Exagerările celor de la *Munca* le consideră ca nefiind aprobate de Gherea și de alți socialiști, prieteni ai poetului, care judecă lucrurile dintr-o perspectivă mai largă ; „Nu cred ca aceste vederi înguste, ca acest mod nemaipomenit de a trata arta, să fie aprobat de Gherea și de cîțiva prieteni buni și inteligenți pe cari-i am printre socialiști“³⁴.

Deși Vlahuță respinge mereu ideea artei angajate, situată deschis pe pozițiile Partidului Social-Democrat, el nu este împotriva principiului tendinței în artă. În schimb, nu acceptă ideea ca arta să fie o armă de luptă pentru socialiști, iar aici nu mai are dreptul să-l invoce pe Gherea ca fiind de altă părere căci, după cum se știe, el făcuse din critica literară o armă de luptă pusă în slujba răspîndirii ideilor socialiste.

Tinerii socialiști de la publicația ieșeană *Evenimentul literar* și-au dat imediat seama de limitele lui Vlahuță. Astfel, G. Ibrăileanu (C. Vraja) într-un articol din 28 martie 1894, dovedea că Vlahuță ar fi de acord cu unele teorii ale lui Gherea, dar nu și cu concluziile la care ar trebui să se ajungă în mod logic, și anume necesitatea de a realiza o artă socialistă³⁵. În aceeași publicație, în numărul din aprilie 1894, se făcea un scurt istoric al polemicii dintre revista *Vieța* și publicațiile socialiste, amintindu-se lipsa de principialitate a lui Vlahuță din timpul polemicii, incapacitatea lui de a înțelege esența ideologiei socialiste. S-au evidențiat atît contradicțiile și inconsecvențele, cît și confuziile mai ales cu privire la arta socialistă³⁶.

Fără să se amestece prea mult în această discuție în care se angajase prietenul și adeptul principiilor din *Studiile critice* pe care le elogiase, C. D. Gherea a intervenit, totuși, vorbind simbolic despre părăsirea „navei socialiste” de către autorul lui *Dan* : „Povestea navei e veche. Sînt mii de ani de cînd călătorește ea spre ținta îndepărtată ce se cheamă ideal social. Sînt mulți care se imbarcă pe ea, ademeniți de farmecul călătoriei și de frumusețea țintei. Dar nu fiecare poate să reziste furtunilor și nenumăratelor primejdii ale călătoriei ; de aceea mulți rămîn în drum. Se înțelege, asta nu împiedică nava să meargă tot înainte, fiindcă ceea ce o mîină este legea însăși a progresului”³⁷. Vlahuță a publicat și niște *Scrisori deschise* către Gherea, pe care *Evenimentul literar* le-a ironizat, ca și inconsecvența lui față de Gherea și socialiști.

Angajarea lui Alexandru Vlahuță în această polemică nu semnifică nimic mai mult decît existența unui moment de derută, incitarea avînd drept cauză nu atît unele exagerări ale socialiștilor cît mai degrabă stilul articolelor lor din *Munca* și *Evenimentul literar*. Prezența unor neclarități ale sale în legătură cu arta angajată, tendința în artă și arta socialistă a dus la apariția altora mai grave și chiar la renunțarea acceptării lor. Nu se poate susține că Vlahuță se situase acum pe poziții junimiste, căci, în timpul polemicii dintre Maiorescu și Gherea, adeziunea sa se orientase spre cel din urmă. Nu era, așadar, o revenire la junimismul de care acum se separase definitiv, ci, un moment de derută, regretat de el imediat. Într-adevăr, în *Vieța* de la 6 februarie 1895, el publica articolul *O privire generală*, unde cu ocazia retrospectivei asupra polemicii cu revistele socialiste, își exprima regretul pentru hărțuielile nedrepte și inutile, pentru atacurile dăunătoare atît lui cît și celor cu care se confruntase : „Am fost țirîți în certuri pe care nu le-am dorit, am primit insulte pe cari nu le-am meritat și ne-am rupt de prieteni pe care i-am iubit. Acum... cînd dușmăniile s-au potolit și rănilor s-au cicatrizat...”.

Atît articolele anterioare polemicii, cît și cele care au urmat-o dovedesc că Alexandru Vlahuță și-a însușit cîteva principii, cîteva idei estetice și literare după care s-a condus permanent în scrisul său, nu puține dintre ele fiind comune cu ale socialiștilor. Acceptarea unor idei din cri-

tica lui Gherea n-a fost o chestiune de conjunctură, căci a continuat să le susțină și după nedorita hărțuială din 1894.

IN LITERATURA MEMORIALISTICĂ

Pentru întregirea imaginii de ansamblu a polemicii Maiorescu-Gherea, de un folos real este evaluarea corespunzătoare a amintirilor unor contemporani, participanți direcți la dezbateri sau, pentru o clipă, chiar și numai spectatori receptivi. Nelipsite din evocările citorva dintre foștii elevi sau simpli admiratori ai lui Titu Maiorescu, dar — explicabil — reduse ca proporție, paginile memorialistice dedicate polemicii sînt numeroase în cazul scriitorilor cucerțiți de ideile moderne despre artă și literatură ale fruntașilor mișcării noastre socialiste din secolul al XIX-lea. Pe atunci ideile socialiste reprezentau, în ansamblul lor, deopotrivă o atracție pentru tineri ca și pentru vîrstnici, pentru intelectuali, artiști și scriitori, încît una dintre autoarele paginilor memorialistice se crede pe deplin îndreptățită să menționeze că pe la Casa poporului, important centru de propagandă, „a trecut tot ce au avut mai strălucitor și mai avîntat generațiile deja în plină maturitate ale lui Vlahuță, Delavrancea, Caragiale, socialiștii din școala lui Ioan Gherea, cu solidă cultură socială și economică, apoi tot tineretul cu oarecare personalitate, artiștii care au devenit mai tîrziu“³⁸.

Pentru unii dintre scriitorii participanți la întrunirile socialiștilor polemica avea semnificații majore, ea fiind socotită ca parte integrantă din „întreaga activitate revoluționară“. Ideea fusese explicată mai înainte de C. Mille, care subliniase originalitatea lui Gherea, fiindcă acesta „a dat și socialismului calea teoriei materialismului economic și apoi a aplicat-o la explicarea literaturii române“³⁹. Așadar, solidarizarea cu ideile literare și estetice propovăduite de Gherea, de toți participanții socialiști la polemică, era înainte de toate o problemă de concepție, de împărtășire integrală a teoriei ce le călăuzea pașii în activitatea revoluționară.

Paginile memorialistice dezvăluie însă și un al doilea gen de adeziune la ideile estetice și literare călăuzitoare pentru socialiști ; este vorba despre o împărtășire afectivă, pricinuită de sensibilitatea celor ce în operele și în activitatea lor se dovediseră receptivi la durerile mulțimii. Valorificarea documentară a ultimului grup de memorii, redactate de altfel după un lung interval de timp, consumat de la încheierea polemicii, nu e deloc riscantă din punctul de vedere care ne interesează acum ; utilitatea informațiilor respective n-a fost suspectată nici de cei ce s-au ocupat cu reconstituirea istoriei mișcării noastre muncitorești. Faptul își găsește justificarea în corespondența perfectă dintre imaginile subiective ale memorialiștilor despre oamenii și faptele timpului lor, pe de o parte, și imaginile pe care ni le putem forma prin valorificarea documentului istoric propriu-zis, pe de altă parte. Există chiar memorialiști care țin să ne încredințeze că amintirile lor păstrează în general sensul evenimentului evocat, oricât de mare ar fi depărtarea în timp. Astfel, Sofia Nădejde își exprima convingerea că amintirile ce i-au rămas „după o trecere de mai bine de o jumătate de veac“, în legătură cu mișcarea socialistă ieșeană „pot avea oarecare interes“, deși nu egal cu al „unui jurnal zilnic ori a unui studiu bazat pe tipăriturile din vremea aceea“.

Valorificarea datelor, de orice gen, privitoare la polemică, se poate face ținând seama de cele două tipuri ale adeziunii la ideile estetice noi : de concepție sau convingere a necesității unei ideologii literare proprii care să slujească socialismul în general, și adeziunea sentimentală, cu toate cauzele și implicațiile ei.

În concepția majorității memorialiștilor aparținători grupării socialiste, polemica dintre Maiorescu și Gherea, cu toată poziția socială diferită a celor doi, s-a bucurat de un larg interes în epocă tocmai fiindcă avea caracterul unei principiale și pasionate dezbateri estetico-literare, „Cine citește azi aceste polemici, scria B. Brănișteanu în 1910, între profesorul universitar și restauratorul din Ploiești, în cari aceasta din urmă cu o logică de fier și înarmat cu toată știința modernă iese necontestat biruitorul, fără ca prin aceasta biruitul să piardă din valoarea sa sau să fie mai puțin interesant, poate cu greu să-și facă idee de pasiunea cu care au fost urmărite ele pe vremuri. Țara

întreagă era mai preocupată de ele decît de toate cancanurile politice și aceasta spune îndeajuns asupra efectului binefăcător al mișcării cultural-socialiste⁴⁰. Maiorescu însuși era convins la un moment dat de caracterul obiectiv al intervențiilor polemice ale lui C. Dobrogeanu-Gherea și-i considera ideile estetice și critice ca fiind niște opinii diferite de ale sale, dar ele nu trebuia să afecteze relațiile omenești și politice dintre cei doi critici. Pentru reconstituirea acestui spirit al polemicii unele lucrări memorialistice sînt de o utilitate inestimabilă. În această categorie se includ *Amintirile* lui I. Negreanu, tipărite în *Adevărul literar și artistic* din 1930, în ale căror pagini autorul reconstituie cu lux de amănunte o întîlnire între Gherea și ministrul Maiorescu, prilej de cunoaștere și prețuire reciprocă; înțelegînd nemulțumirea lui Maiorescu pentru calificarea ca avocat în critica literară, la retipărirea în volum a *Studiilor critice*, Gherea, notează I. Negreanu, a înlăturat „frază” care a supărat atît de mult pe Maiorescu⁴¹. Alineatul în litigiu demonstrează că în introducerea la polemica sa Gherea folosea argumente extralitere, interesante pentru stilul polemicii, dar fără vreo legătură esențială cu fondul problemei. Există și alte pagini în memoriile lui I. Negreanu, menite să reconstituie ceea ce se spunea mai mult cu caracter anecdotic, hazliu, între prieteni despre relațiile Maiorescu-Gherea. După ce reconstituie literar scena audienței „restauratorului” Gherea la ministrul Maiorescu, cu împăcarea survenită, I. Negreanu imaginează un alt episod, petrecut după cîteva zile, personajele fiind cei doi critici și soția ministrului: „După cîteva zile Maiorescu, trecînd cu soția spre Sinaia, lua masa în restaurantul gării Ploiești și arăta mereu soției sale pe birtașul cu barbă roșiatică ce tăia la repezeală porțiile de friptură de vițel, cea mai bună din toate restaurantele gărilor, spunîndu-i probabil: «Iată pe acel ce scrie contra mea». Și uitîndu-se mereu la Gherea, uita clasică friptură de vițel care nu-și găsea perechea”.

Reconstituirea literară a lui I. Negreanu demonstrează că pentru Maiorescu, C. Dobrogeanu-Gherea nu era un socialist obișnuit, ci un adversar ale cărui idei, chiar dacă îl lăsau să doarmă, nu ca pe amicul său mai tînăr, Duiliu Zamfirescu, îl obligau, totuși, la meditații mai adînci asupra esenței artei și a misiunii ei în socie-

tate. Altfel nu s-ar mai fi ostenit nici măcar cu lapidarul și neconvingătorul răspuns tardiv formulat în articolul *Asupra esteticii metafizice și științifice* (1894). Alte pagini memorialistice evidențiază faptul că partizanul artei cu tendință era stimat nu numai de socialiști, dar și de „tot ce a avut pe atunci intelectualitatea mai de seamă”, în frunte cu Caragiale, Delavrancea și Vlahuță. Fruntașii junimiști l-au combătut pentru ideile lui, dar l-au stimat: „Maiorescu, Petre Carp, toți bărbații politici de seamă — ne informează I. Teodorescu — îi strîngeau adesea mîna cu stimă, cînd treceau prin Ploiești. La un moment dat nu era personaj mai cunoscut și mai prețuit moralmente, dacă nu altfel, de către toți, ca birtașul Gherea”. Același memorialist menționează înrîurirea copleșitoare a lui Gherea „asupra epocii lui”, el fiind „omul cel mai ascultat și mai urmat de tineretul vremii...”⁴².

Cu referiri speciale la ideile din articolele polemice ale criticului, Gala Galaction consemnează, la rîndul său, existența unei influențe însemnate asupra tineretului din licee. Profesorii din capitală nu ezitau să-i facă a crede pe elevi că „Gherea este azi un critic aproape european”. *Studiile sale critice* erau procurate în grabă de pe la librării și anticari, fiind introduse în internat „ascunse sub manta”. Atracția noilor idei critice era atît de puternică, încît polemica Gherea-Maiorescu, în mintea elevilor „lăsa în urmă cu mii de stadii toate luptele din *Iliada*”. Entuziasmul tinerilor era stîrnit cu ocazia faimoasei polemici de „argumentarea evidentă, claritatea expunerii” și „generozitatea convingerilor” criticului socialist. Între elevii de la *Sfîntul Sava*, unde se afla și Gala Galaction, s-au cristalizat două „partide”: una a socialiștilor, „partizanii lui Gherea”, iar alta a adversarilor lui și simpatizanți ai lui Maiorescu, compusă din elevii unui discipol al maestrului, profesorul Rădulescu Pogoneanu. Destăinuirile lui Galaction devin cu atît mai demne de luat în seamă, dacă ne gîndim la faptul că s-au publicat încă din 1916, cînd ambii critici se mai aflau în viață și ar fi putut contesta valabilitatea afirmațiilor. Concluziile autorului *Morii lui Călișar* se referă pe un ton categoric la o realitate pe care nimeni n-ar fi putut-o tăgădui: în perioada polemicii, tineretul se situase cu preponderență de partea reprezentantului criticii științifice: „Acum un sfert de veac tot tineretul românesc, en-

tuziast și iubitor de idei, era socialist și admirator al lui Dobrogeanu-Gherea⁴³. După aproape douăzeci de ani, el va face declarații asemănătoare în fața studenților de la Facultatea de litere din București, arătând că *Studiile critice* ale lui Gherea „ne aruncau în admirații sau în controverse interminabile”⁴⁴.

Datele furnizate de Galaction sînt confirmate, întărite și de alți memorialiști, ca de pildă profesorul Al. Slățineanu, care-și amintea că „tot liceul Sf. Sava aștepta Contemporanul cu înfierbîntare”, iar elevii se aflau „în veșnice discuții” ce-i situau în două tabere, potrivit aderării la ideile lui Gherea sau ale lui Maiorescu⁴⁵. „Taberele” s-au constituit îndeosebi în funcție de opțiunea pentru una dintre formulele : *artă pentru artă* ori *artă cu tendință*? La Sf. Sava adepții primei formule au scos revista litografiată *Junimea română*, iar ai celei de a doua, ca replică sugestivă chiar prin titlu, *Putregaiul român*⁴⁶. Gruparea în două curente se produsese pînă și în liceele militare, tot în funcție de opțiunea „artă pentru artă” sau „artă cu tendință”⁴⁷.

În timp ce liceele erau, în general, dominate de partizanii „artei cu tendință”, la Universitatea din București raportul se prezenta altfel. Aici punctul de atracție îl constituia profesorul Maiorescu ale cărui idei îi cuceriseră îndeosebi pe studenții de la litere și filozofie. Ei „erau vrăjiți de personalitatea și de elocința marelui descăl”⁴⁸, uniți angajîndu-se chiar în polemică, spre a-i apăra tezele.

Prietenii spirituale în rîndurile tinerilor intelectuali și artiști se constituiau și în funcție de apartenența la una sau alta dintre grupările aflate de mult în polemică. Dero-gările erau cu totul rare, și de aceea au reținut atenția memorialiștilor. Una dintre ele s-a produs în cazul compozitorului Kiriac, frecventator al cluburilor socialiste, care s-a împrietenit cu convorbiristul I. Al. Brătescu-Voinești. „El — Kiriac — relatează Izabela Sadoveanu — a fost în cea mai strînsă prietenie cu dl. I. Brătescu-Voinești, pe atunci tînăr debutant la *Convorbiri literare*, ceea ce-i făcea o atmosferă specială printre noi, căci numai grație farmecului său personal și tuturor calităților sale sufletești se putea realiza minunea ca un «revoluționar» de la *Convorbiri* să fie prieten iubit și răsfațat în cercul în care

«icoana» și «modelul» era autorul studiilor de critică socială, Ioan Gherea⁴⁹.

În cadrul mișcării socialiste, polemica, mai ales după ce Toni Bacalbașa a ținut la Ateneu conferința *Artă pentru artă*, a antrenat în dezbateri toată intelectualitatea, indiferent de vîrstă. Pe lângă participarea la bătălie prin scris, ei s-au avîntat în discuții teoretice la cluburi, la sala Sotir, încît ideile vehiculate pe calea scrisului erau popularizate, adîncite și însușite de toți aceia care făceau parte din mișcarea socialistă sau simpatizau cu ea, frecventîndu-i întrunirile și ascultînd conferințele unor fruntași ai Partidului Socialist. Pictorul Ștefan Popescu afirma în 1934 că „la un moment dat toate ziarele românești scriau despre această chestie, *pro* sau *contra*. Polemica, avînd un neobișnuit răsunset în toată țara, aproape toți scriitorii partidului din vremea aceea au luat parte la discuție“.

Dar, așa cum se știe, după conferința lui Bacalbașa, s-a iscat polemica între revista *Vieața* a lui Vlahuță și *Urechia* și publicațiile socialiste : între 1893—1894, *Evenimentul literar*, secondat de *Munca* și *Adevărul literar*, va purta greul luptei. Acum însă lupta de principii este adesea abandonată, luîndu-i locul răfuielile personale și limbajul neadecvat. Memorialiștii trec cu greu peste acest moment, iar uneori sînt obligați să recunoască degenerarea polemicii „într-o mahalagească spălătură de rufe murdare între Toni Bacalbașa și doctorul *Urechia*...“⁵⁰.

În sfîrșit, un ultim aspect interesant, legat de unul dintre participanții la polemică, C. Dobrogeanu-Gherea, semnalat în memorialistică, privește locul criticului român în critica de orientare marxistă din Europa. Într-un portret ce i-l consacră în 1920, Const. Graur precizează, corectîndu-și o afirmație mai veche, că „Gherea n-a venit din Rusia ca marxist, ci a devenit marxist aici, prin studiu și gîndire. Marxist nu cum suntem atîția, prin acceptarea unor concluzii, ci *teoretician-creator*, la înălțimea celor mai mari din străinătate“. În acest sens sînt citate părerile socialiștilor români contemporani care susțineau pe drept cuvînt că „în ce privește explicarea concepției materialiste a istoriei, Gherea îl întrece pe Lafargue“. Și, în sfîrșit, mult mai important pentru aspectul care ne interesează acum, tot socialiștii contemporani susțineau că în privința aplicării concepției materialiste la literatură,

criticul român se situa „deasupra lui Mehring“⁵¹. Dealtfel Gherea însuși știa și mărturisea că în problemele criticii literare de orientare marxistă el îi precede pe cei mai importanți reprezentanți pe plan european — Lafargue și Fr. Mehring. Nu s-a sfiit să-i declare acest lucru chiar lui Karl Kautsky, căruia îi scria la 5.XII.1894: „Sînt conștient de faptul că articolele mele au multe lipsuri, sînt totuși printre primii care am aplicat la critica literară concepția materialistă a istoriei; aproape toate articolele mele au apărut cu cîțiva ani înaintea excelentei cărți a lui Mehring“⁵², adică, probabil, a studiului *Legenda Lessing*, 1891—1892.

Cercetările ulterioare ale specialiștilor au confirmat sensul paginilor memorialistice pe care le datorăm lui Const. Graur, cît și precizarea lui Gherea din corespondența sa cu Karl Kautsky. Așa, de pildă, Alexandru Dima, raportînd articolele criticului român la datele publicării unor studii de critică literară aparținînd lui Lafargue, Mehring și Plehanov, demonstrează că la Gherea „depășirea, în critica literară, a determinismului sociologic către marxism s-a produs fără modele anterioare“⁵³.

Fără să se rezume numai la evocările participanților și simpatizanților mișcării socialiste, ecourile polemicii dintre junimiști și socialiști rețin atît aspecte ale confruntărilor, cu delimitarea pozițiilor, impusă de împrejurări, cît și sporirea pe măsura trecerii timpului a convingerii că izbînda socialiștilor în frunte cu Gherea era cît se poate de firească. În împrejurări istorice deosebite, cea mai mare parte a intelectualității române, a tineretului îndeosebi, a optat pentru principiile criticii științifice, pentru ideea artei cu tendință, sporind astfel valoarea tradiției progresiste din critica literară românească a secolului trecut.

ÎN PUBLICISTICA ȘI CORESPONDENȚA LUI

I. L. CARAGIALE

I. L. Caragiale este scriitorul în legătură cu care s-a iscat polemica dintre Maiorescu și Gherea, căci lui îi consacra în 1885 criticul *Junimii* articolul *Comediile d-lui*

I. L. Caragiale, atrăgînd replica adversarului său de la *Contemporanul*, chiar dacă aceasta nu se referea în mod special la opera dramaturgului, ci la teoria moralității artei. Cu toate acestea, autorul *Scrisorii pierdute* nu și-a formulat vreo opinie în legătură cu confruntarea dintre cei doi critici, cum de altfel au procedat și principalii scriitori ai epocii dinainte de 1890. Intervenția dramaturgului se va produce mult mai târziu, cînd Maiorescu și Gherea lăsaseră deja pe seama adeptilor și a elevilor lor sarcina continuării luptei, renunțare determinată și de transformarea confruntărilor teoretice propriu-zise într-o adevărată ceartă între publicațiile socialiste și revista lui Alexandru Vlahuță, *Vieața*. Intervenția lui I. L. Caragiale în publicistică cu referiri și opinii despre polemică se producea apoi într-o perioadă cînd el se despărțise de *Junimea* și se certase cu Titu Maiorescu. Faptul în sine rămîne fără vreo legătură directă cu atitudinea sa față de mișcarea socialistă și ideologia politico-literară a socialiștilor. Se știe că după cearta cu Maiorescu a găsit ospitalitate la Clubul muncitorilor unde, în 9 mai 1893, a ținut conferința anti-junimistă, mai exact antimaioreșciană, despre *Prostie și inteligență*. Dar nici conferința aceasta, nici alte legături cu mișcarea socialistă, nici prietenia cu Gherea n-au dus la o situare a lui I. L. Caragiale pe poziții antijunimiste din perspectiva socialiștilor și nici împărtășirea opiniilor estetice în numele cărora Gherea și socialiștii se confruntau cu junimiștii. I. L. Caragiale n-a colaborat la principalele publicații socialiste angajate în polemică cu *Convorbirile literare : Lumea nouă, Literatură și știință*. Dimpotrivă, în ciuda confruntărilor directe cu Titu Maiorescu și a exprimării publice a dezacordului cu ideile lui (*Ironie, Două note, În Nirvana* ș.a.) tocmai în perioada cînd manifestă interes pentru ideile socialiștilor expuse cu ocazia polemicii, continuă să-și arate prețuirea față de criticul Maiorescu, considerîndu-l, alături de Hasdeu, figura cea mai remarcabilă a literaturii noastre. În *Epoca* de la 6 august 1897, I. L. Caragiale îl elogia pe oratorul, profesorul și omul politic Maiorescu, dar cu deosebire pe criticul talentat care făcuse lumină într-o întreagă epocă literară românească : „... d. Maiorescu, în afară de strălucitul lui talent de orator de catedră și de tribună parlamentară, este un mare literat, om cu o înzestrare intelec-

tuală în afară de orice concurs. În privința judecății despre lucrările literare, este unul din spiritele cele mai pricepute ce s-ar putea găsi vreodată. Fără-ndoială, talentul de invențiune îi lipsește cu desăvârșire ; pe calea invențiunii, tocmai fiindcă pricepe așa de adânc arta și realitatea talentului, n-a încercat să producă niciodată. Însă gustul rafinat, priceperea și puterea de judecată în tot ce privește arta literară iau la acest om proporțiile unui extraordinar talent, atât sunt de active și de fecunde. Povețele acestei minunate inteligențe critice sunt neprețuite pentru un talent de invențiune lipsit încă de judecata și măsura exactă a frumosului. Criticele d-lui Maiorescu, oricât ar putea zice cineva astăzi că sunt gratuite sau prea primitive, au îndeplinit odinioară o mare misiune. Nu a fost puțin lucru a răsturna metodic o întreagă direcțiune falsă în literatură, în știință și în politică — direcțiune falsă care stăpînea cu tiranie și pervertea toate spiritele... Criticele de odinioară ale d-lui Maiorescu au fost la vremea lor un semnal de raliere pentru mințile sănătoase în mijlocul anarhiei și decăderii, cari bîntuiau republica literelor noastre între anii 48 și 68. Multe spirite în adevăr înzestrate s-ar fi rătăcit de-a binele în noianul falsei direcțiuni de atunci, sau, mai bine zis, în acea completă lipsă de direcțiune, dacă n-ar fi sunat cu atîta putere de la Iași semnalul acela de raliere.

Iată pentru ce zic eu că astăzi cele mai remarcabile figuri ale literaturii noastre sînt dd. Hasdeu și Maiorescu⁵⁴.

Recunoscîndu-i meritele de îndrumător literar și de critic cultural într-o perioadă de confuzie a valorilor în literatura noastră, I. L. Caragiale nu se referă în vreun fel la ideile estetice ale lui Titu Maiorescu, acum, aici, lăsînd totul pe seama altor intervenții ale sale unde, atât estetica maioresciană, cît și cea gheristă vor avea parte de comentarii consacrate principalelor teze devenite obiectul polemicii, însă fără vreo părtinire sau discriminare.

Cum referirile lui I. L. Caragiale la polemica Maiorescu-Gherea nu se limitează la ultimul deceniu al secolului trecut, ci continuă și în secolul nostru, socotim că nu este lipsită de interes incursiunea în corespondența dramaturgului cu Mihail Dragomirescu, de la 1908, prilej de a se declara din nou junimist și de a-l sfătui pe elevul lui

Maiorescu să treacă peste micile mizerii cotidiene și să nu defăimeze personalitatea criticului. Astfel, la 7 februarie 1908, refuzînd sărbătorirea sa în locul celei a lui Maiorescu, I. L. Caragiale îi scria lui Mihail Dragomirescu : „Apoi . . . apoi, ce noimă ar avea să-mi faceți un număr așa special ? Cu ce prilej ? . . . Pe urmă — ia gîndește-te bine — ce noimă ar avea ca, la ziua nașterii lui Maiorescu, *Conv. critice* (care-n definitiv, sunt un produs al școalei lui) să-mi facă, în pofida lui, un număr-reclamă, mie (care, în definitiv, sunt un elev al «Junimii», fundată de același Maiorescu) ? — Ce a fost între tine și *Conv. lit.* acum în urmă ; ce a fost mai demult între mine și Titu — sunt mici mizerii de familie — dovezi că și pe noi, oamenii mai ridicați de blagoslovita slovă și chemați, chip și seamă, a gîndi în sus și cătră sus, josul ne trage și ne-ngenunchiă (vai ! cîteodată prea umilitor) la stăpînirea micimii omenеști“⁵⁵.

De la elogiul criticului, Caragiale trece la recunoașterea slăbiciunilor omenеști și la apărarea prestigiului omului Maiorescu recunoscînd, pînă tîrziu, formația sa maioresciană, junimistă. În tot acest interval — de la 1891 și pînă în 1912 — cînd I. L. Caragiale își exprimă opinia în publicistică despre principalele teze controversate cu ocazia polemicii, cititorul poate observa cu ușurință formularea unor idei și atitudini proprii în contextul respectului, al recunoaștinței pentru Maiorescu, al menținerii apartenenței la ideologia junimistă în general și al prieteniei permanente, sincere cu C. Dobrogeanu-Gherea.

În finalul articolului despre *Criticele lui Gherea*, apărut în *Epoca* din 16 iunie 1897, I. L. Caragiale a invocat existența unui pretins indiferentism al său față de orice teorie, text care a fost citat adesea în cadrul preocupărilor consacrate ideilor estetice și literare ale dramaturgului, dar cu deosebire cînd trebuia să se rezolve în vreun fel problema atitudinii sale față de polemica Maiorescu-Gherea. „Orice idee, părere sau sistemă — scria Caragiale cu acel prilej — pentru mine e absolut, în sensul cel mai absolut, indiferentă. Nu o pot nici prețui, nici disprețui, nici primi, nici respinge, nici aplauda, nici șuiera. O idee, părere sau sistemă, ori va trece pe dinaintea mea, ori va trece pe dinaintea unui par de telegraf, aceeași urmă va putea lăsa. Ce poate să aibă valoare și preț pentru mine

este talentul, puterea cu care acea idee, părere sau sistemă, cu desăvîrşire nule prin ele însele, se pot susţine şi manifesta faţă cu posibila mea iritabilitate intelectuală”⁵⁵.

Fără îndoială că întreaga publicistică literară a lui I. L. Caragiale, precum şi corespondenţa nu susţin opinia de mai sus, dramaturgul dovedind nu numai interes pentru problemele teoretice esenţiale ale literaturii, dar fiind, totodată, el însuşi un teoretician, cu contribuţii ce-l situează în fruntea precursorilor teoriei teatrului modern. Acest pretins indiferentism al său faţă de orice teorie nu trebuie considerat altfel decît ca o justificare a abţinerii de a se pronunţa ca adept al gândirii estetice maioresciene sau al celei gheriste. În schimb, el revenea la o idee ce o formulase anterior în legătură cu rolul hotărîtor al talentului într-o operă de artă, mai important decît orice altă idee pe care ea o conţine, decît orice principiu estetic pe care ea se bazează. În final, atît criticul Gherea, cît şi criticul Maiorescu nu puteau înţelege altceva decît faptul că I. L. Caragiale pune mai presus decît teoria propriu-zisă, susţinută de ei, talentul cu care aceasta era expusă, iar în felul acesta orice posibilitate de a i se obiecta era prevenită. Motivul unui asemenea procedeu utilizat de Caragiale fusese determinat de caracterul absolutizant al teoriilor celor ce deveniseră părtaşi la polemică, după Maiorescu şi Gherea.

După ce-şi declară adeziunea totală faţă de operele frumoase, scrise cu talent, pe care o putem interpreta ca echivalentă cu ideea maioresciană a artei ca organism autonom cu scopul în sine însuşi, I. L. Caragiale procedează tot în spirit maiorescian, (tocmai într-un articol despre *Criticile lui Gherea*!), motivîndu-şi atitudinea după cum urmează: „Dacă nu împărtăşesc părerile cuiva, acela nu poate zice numaidecît că-i sunt adversar, căci atunci ar trebui să fiu adversarul tuturor celor ce au o părere sau o sistemă, deoarece eu nu sunt în stare să am vreo părere şi nici să împărtăşesc vreuna pe de-a -ntregul. Pentru mine părerile sunt egal de legitime, egal de întemeiate şi, prin urmare, egal de respectabile. Nici una însă nu poate să facă pentru mine lege”⁵⁷.

Printre rînduri se poate citi nu atît solicitarea înţelegerii pentru lipsa unei concepţii proprii despre artă la care să le raporteze pe celelalte, cît, mai degrabă, ideea de a nu

respinge nici gîndirea estetică a socialiștilor, nici pe cea a maioreșcienilor, pe care le apreciază deopotrivă pentru forma expunerii, pentru talentul criticilor ce se confruntă.

De altfel, cu un an înainte, în 1896, în articolul *Cîteva păreri*, I. L. Caragiale în parte își făcuse cunoscută sau sugerase intenția de a participa la dezbaterile prilejuite de polemica Maiorescu-Gherea într-o formulă proprie, originală.

Prin articolul *Cîteva păreri*, el se angaja în dezbaterile estetice și literare prilejuite de polemica dintre junimiști și socialiști, dar fără să participe propriu-zis la polemică. Cu o abilitate rară, le demonstra polemiciștilor din ambele tabere că teoriile împărtășite și susținute de ei nu pot avea nici importanță și nici valoare reală decît în cazul în care adepții lor dovedesc că sînt înzestrați cu talent autentic. În felul acesta, oferea o replică ingenios mascată tuturor acelor care, deși le lipsea chemarea, se lăsaseră, totuși, ademeniți, antrenați de polemică după abandonarea ei de către Maiorescu în favoarea elevilor săi și intervențiile tot mai rare ale lui C. D. Gherea, amărit întrucîtva de denaturările datorate unora dintre socialiști sau adepților acestora.

Formula se dovedea a fi cu totul originală, prin încercarea de a-i dezangaja din polemică pe nechemăți, în numele principiului suprem că talentul este mai presus de orice, iar niște idei ce-ar putea fi socotite importante își pierd valoarea, dacă cel ce le susține n-are talent. Atît opera tendențioasă, cît și cea tezigistă rămîn niște hibrizi fără valoare, dacă autorul lor n-are talent : „Rezumînd cele de mai sus zic : condiția esențială a operei de artă este insuflarea pe care nu i-o poate da decît talentul. Fie de orice școală, de orice gen, de orice dimensiune și proporție, aibă tendință sau nu, urmărească sau nu vreo tezigă — dacă e insuflată de un talent, opera va fi și va trăi, puțin importă cît : o clipă, un veac, ori mai multe. Oricît va fi trăit, dacă a trăit e destul. Între a nu fi și a fi e o nemărginire, față cu care deosebiriile de durată a ființelor sunt reduse la nimic“ ⁵⁸.

Dacă în *Criticile lui Gherea* necesitatea talentului se referea la critică, cu un an mai înainte, în *Cîteva păreri*, ea condiționa viabilitatea operei artistice propriu-zise, cu scopul, evident, de a tempera excesul de zel cu care publi-

cațiile socialiste subliniau importanța tendinței în artă, ajungând la exagerări.

Înainte de a da un răspuns propriu la dezbaterile polemice în care se angajaseră în 1896 tot mai mulți jurnaliști și socialiști, pentru a sugera ideea prezenței unor exagerări care-i puneau pe autorii lor în situații ridicule, I. L. Caragiale procedează la începutul articolului *Cîteva păreri* într-o manieră proprie, demult cunoscută; durata disputei *artă pentru artă sau artă cu tendință* și absența unei concluzii, a unui rezultat precis sînt înfățișate de dramaturg într-o agreabilă formă, utilizînd umorul și ironia îngăduitoare, încît socialiștii nu-l puteau învinui de situare pe pozițiile adversarilor lor și nici de minimalizare a importanței tezelor în sine.

„Nu e vorba, — scrie Caragiale —, adesea discutăm cam de pe lături; dar asta o facem tocmai pentru că voim să alimentăm continuarea discuției; dacă n-am da pe de lături, ar înceta poate discuția prea degrabă; ei! atunci de unde ar mai țîșni adevărul?”

Așa, de exemplu, multe ilustrațiuni literare au discutat vreo cinci ani cu înaltă căldură asupra întrebărilor:

Artă pentru artă? sau *artă cu tendință?* Rezultatul aprigei lupte a fost că fiecare dintre polemiciști a rămas să împărtășească pînă la urmă opinia sa proprie. De ce? Pentru că și atunci s-a vorbit despre toate, *despre toate*, afară de un singur lucru, care, după părerea mea ar trebui și el pomenit măcar în treacăt⁵⁹, adică talentul.

Cu alte cuvinte, I. L. Caragiale ironiza prelungirea nejustificată a polemicii, de vreme ce din confruntarea opiniilor adverse nu ieșise la iveală un adevăr nou, cum se obișnuiește în atari situații; reproșul său vizează numai absența din cadrul dezbaterilor a opiniilor despre rolul hotărîtor al talentului. Așadar, Caragiale nu ironiza ideile ca atare, susținute de socialiști, ci felul în care se purtase polemica, transformarea ei într-o discuție interminabilă și fără un rezultat concret⁶⁰.

După aceste opinii generale despre polemică și faza ei finală, I. L. Caragiale inaugurează în *Cîteva păreri* angajarea sa propriu-zisă în dezbateri. El procedează ca și primii polemiciști (Maiorescu, Gherea) căutînd în literatura universală și în cea română exemple de opere mari care conțin o anumită tendință, însă și din cele lipsite de ten-

dință, iar apoi se oprește asupra altora cu sau fără tendință, dar deopotrivă lipsite de valoare.

Valoarea în sine, spune I. L. Caragiale cu alți termeni, nu este determinată de prezența sau absența tendinței, ci de același element hotărâtor despre care a vorbit mereu și va continua să vorbească : *talentul* celui care a creat-o :

„Mă rog, câteva întrebări :

Au tendență piesele lui Shakespeare ? —

Desigur, nu.

Dar Tacit ? . . . dar *Divina Comedie* ? —

Ba bine că nu.

Dar *Le Tartuffe* ? — Mai ales.

Dar discursurile lui Demostene, și, fără șovăire așa zice, toate discursurile celebre, începînd cu cele antice și isprăvind cu cele ale d-lui Flea ? Se înțelege că au tendință, căci nu s-ar putea orator politic fără tendință.

Poeziile lui Byron ? — nu ; ale lui Goethe ? — nici atît ; ale simpaticului nostru academic Anton Naum ? — și mai puțin. Dar ale lui Schiller, ale poezilor noștri socialiști ? — desigur că au.

Ei, asta e asta ! Cui, între aceste două categorii de producători intelectuali să acordăm stimă ? Căreia dintre cele două feluri de produse să dăm admirația noastră ?

Care e artă și care nu ⁶¹ ?

Din textul de pînă aici nu se poate desprinde altă concluzie decît aceea că autorul constată existența unor opere valoroase din cuprinsul cărora apar clar anumite tendințe politice și sociale. Tot atît de valoroase sînt și operele lipsite de astfel de tendințe. În schimb, se găsesc suficiente exemple de opere cu tendință — dar lipsite de valoare ca și cele fără tendință. Așadar, el nu neagă existența tendințelor în artă, însă respinge ideea obligativității prezenței lor și mai ales nu acceptă insistența socialiștilor de a socoti valoarea operei ca dependentă de tendința socială sau, mai exact, nu consideră tendința ca o condiție a existenței valorii. Pînă aici el nu face altceva decît să susțină punctul de vedere junimist al autonomiei artei. Mai departe însă, se situează pe o poziție ce diferă ca nuanță de junimiști, referindu-se la talentul creatorului ca o condiție esențială a existenței valorii, și tot într-o anumită măsură se detașează de socialiști, admitînd prezența tendințelor în artă, dar respingînd exagerările, absolutizările.

Rigiditatea polemicii, caracterul inutil absolutizant al unor teze sînt din nou vestejite cu o ironie îngăduitoare, autorul apelînd la logică și mai ales la gustul estetic al cititorului familiarizat cu marile opere din literatură universală : „Dacă, deși ești partizan hotărît al uneia din cele două teorii, ți-a rămas totuși olecuță de simțire estetică și de pătrundere obiectivă, este greu să răspunzi la această întrebare. Căci, presupunînd că ți-a rămas acea olecuță : ești antitendenționist, să zicem — nu crez să aprinzi focul cu *Le Tartuffe* și cu *Divina Comedie* pentru ca să te delectezi la gura sobei cu volumul simpatifului academic d. A. Naum ; sau ești tendenționist — sper, pentru d-ta, că, în rafturile bibliotecii, alături de odele proletare sau novelele d-nei Sofia Nădejde, vei permite să stea, fără nici o deosebită pretenție, și *L'École des femmes* și *As you like it* ⁶² pe cari, oricît de proletar ai fi, numai să fii cîtuși de puțin intelectual, n-ai să te înduri să le arunci în canal.

Dacă însă nu ești partizan al vreunei porniri sectare, poți foarte ușor răspunde la întrebarea de mai sus” ⁶³.

Așadar, înainte de a da însuși răspunsul la întrebare, I. L. Caragiale formulează indirect poziția sa față de unele teze devenite obiectiv al polemicii și, cu deosebire, față de felul cum ele au fost dezbătute. E vorba, nici mai mult nici mai puțin, de niște „porniri sectare” a căror caracteristică esențială este, de regulă, transformarea în dogmă a unor principii, exagerarea și astfel denaturarea lor. Fără îndoială că obiecția sa nu-l viza pe Gherea, ci pe publiciștii angajați de curînd în polemica cu revista *Vieața* a lui Alexandru Vlahuță. Iată acum și răspunsul lui I. L. Caragiale la întrebarea care sînt opere de artă, cele cu tendință sau cele lipsite de orice tendință ?

„Care e artă și care nu din cele două categorii de produceri, de creațiuni intelectuale ? Scurt : acele cari au fost opera unui talent.

Tilharii lui Schiller sînt o piesă cam prea slăbuță, ca să nu zic prea mult, nu pentru tendențele generoase și umanitatea care o inspiră, ci fiindcă Schiller este ... este în *Tilharii* un slăbuț dramaturg. Iar ticălosul de *Falstaff*, că nu-i poți zice mai bine, secătura e un monument nepieritor al minții omenești, nu doar că nu profesează tendențe

generoase, ci fiindcă e copilul lui Shakespeare, care era un tată zdravăn.

Ei ! vezi, asta e lucrul pe care n-ar trebui să-l uităm niciodată cînd vorbim despre produceri intelectuale : *talentul*, și tocmai de el nu pomenim niciodată⁶⁴.

Deosebirea fundamentală dintre Caragiale și socialiști constă în situarea talentului pe primul plan și diminuarea substanțială a importanței tendinței, de vreme ce se referă la creații cu o valoare egală celei a operelor cu tendință, atunci cînd aceasta lipsește cu desăvîrșire. Dacă în altă parte invocase talentul pentru a justifica neaderența sa exclusivă la sistemul estetic și critic gherist sau maiorescian, aici se referea tot la talent, spre a respinge exagerările celor ce absolutizau tendința în artă. În felul acesta, I. L. Caragiale se angaja, cu articolul *Cîteva păreri*, în plină dezbateră prilejuită de confruntarea estetică dintre adepții gherismului și cei ai maiorescianismului.

Dealtfel, nu este întîmplător faptul că întreaga dezbateră despre tendință în artă și talent e situată de autor în prima parte a articolului *Cîteva păreri*, cu ea se face începutul.

De la pledoarie pentru considerarea talentului ca primă condiție a unei autentice opere artistice și critice, el merge mai departe, generalizînd necesitatea acestuia pentru oricare gen de creație, inclusiv pentru știință. După numeroase referiri la exemple de creații unde prezența sau absența talentului e consemnată în expresia „a te prinde sau a nu te prinde”, formulează o concluzie generală situînd talentul mai presus decît tezele estetice care constituiseră principalul obiectiv al polemicii : artă pentru artă, artă cu tendință, artă tezistă : „Așa e și-n filozofie și-n critică. Clădește cele mai transcendente, cele mai profunde sau mai nalte tractate, cu tot aparatul posibili de erudițiune ; combină cele mai ingenioase teorii despre artă, artă pentru artă, cu tendință, cu teză, cu sau fără mai știu eu ce — degeaba dacă nu te prinde⁶⁵.”

De data aceasta dezaprobarea autorului are un obiectiv mult mai restrîns, mult mai precis. Referirea nu mai era la Gherea și nici la Maiorescu, cîtă vreme mai înainte și în altă parte precizase că nu poate să fie adversarul nici unuia dintre ei, deși nu le împărtășește întrutotul opiniile, deoarece tezele lor sînt susținute cu pasiune și talent. În

felul acesta putem delimita cu certitudine obiectul dezaprobărilor sale : el se referă numai la unii dintre continuatorii polemicii, aceia cărora le lipsea talentul inițiatorilor, chiar dacă militau pentru aceleași principii estetice. Anumite elemente din cuprinsul articolului *Cîteva păreri* înlesnesc delimitările în timp, dar și identificarea celor cu care I. L. Caragiale se afla în dezacord, cu precizarea că ei aparțineau ambelor tabere. Astfel, Caragiale se referă la discuțiile ce s-au purtat „de vreo cinci ani încoace”, adică de prin 1891—1892. Într-adevăr, ultima intervenție a lui Maiorescu datează din 1892, iar studiile polemice ale lui Gherea, apărute după această dată, reiau tezele mai vechi, explicîndu-le mai bine înțelesul, adăugînd idei noi sau nuanțînd sensurile anterioare. De acum încep să se angajeze în polemică și alți publiciști, atît socialiști, cît și junimiști. Formula *artă pentru artă*, la care se referă dramaturgul, inexistentă la Maiorescu, s-a extins cu deosebire după 1894, cînd Bacalbașa rostise la Ateneu acea conferință care marca o opoziție ireductibilă între junimiști și socialiști ; de fapt, aceasta i-a stîrnit reacția lui Caragiale din 1896, care considera, ca și Maiorescu, arta ca organism autonom, căci altfel, față de celelalte idei estetice, ar fi putut reacționa dezaprobator încă de pe vremea cînd le formulase C. D. Gherea, care scrisese despre tendenționism și tezism în 1887—1888, retipărindu-și studiul în 1890, în volumul I de *Studii critice*. Așadar, dezacordul îi viza numai pe polemiiști absolutizanți de după 1892, cu deosebire pe cei din perioada polemicii cu Vlahuță — 1894—1896.

Tot din anul 1896 datează o altă intervenție a lui I. L. Caragiale în dezbaterile prilejuite de polemica dintre junimiști și socialiști ; ne referim anume la un capitol despre critică din cuprinsul articolului *Literatura și artele române în a doua jumătate a secolului XIX. Încercare critică*, apărut în volumul *Schițe ușoare*. Articolul are, în cea mai mare parte, un vădit caracter satiric, vizînd îndeosebi mediocritatea literară, patriotismul găunos, îngustimea orizontului inspirației din acel ultim deceniu al secolului trecut. Referindu-se la critică, din nou este satirizat caracterul absolutizant al tezelor ce constituiau obiectul controversei dintre junimiști și socialiști. Ceea ce trebuie remarcat cu acest prilej ca un element nou este enunțarea și

a altor teze devenite obiectiv al polemicii, dintre care unele situate în prim-plan al confruntărilor dintre Maiorescu și Gherea, cu mulți ani în urmă, cum ar fi, de pildă, cea referitoare la personalitatea și impersonalitatea artistului. „Paralel cu genurile literare, observă I. L. Caragiale cu ironie, s-a dezvoltat, firește, și critica literară, și, grație ei, în a doua jumătate a secolului XIX, suntem stabiliți asupra unor adevăruri, de acum discutabile, și anume : că arta e impersonală cu cât artistul e mai personal, pentru că din personalitatea lui rezultă impersonalitatea ei, că tezismul și tendenționismul sunt două școale deosebite, și astfel poți trata o teză cu tendență, însă, ca artist, — care nu ești o persoană, ci o rezultată a mediului social nu ți-e permis a avea tendența de a trata o teză ; în fine, că ultimul cuvânt al artei nu poate fi decît ori cauzalitatea sintetică, ori palpitarea la suferințele lumii actuale și la năzuințele unor lumi viitoare, în care «răi n-or să se mai nască și proști n-or să mai fie»⁶⁶.

Nu e greu de sesizat atitudinea ironică a autorului față de dezbaterile ce deveniseră un fel de cerc vicios, în legătură cu impersonalitatea artistului și personalitatea lui, așadar era în dezacord cu exagerările junimiștilor în legătură cu o teză pe care Maiorescu o enunțase pe scurt și revenise asupra ei în 1892, pretinzînd c-ar fi vorba doar de o neînțelegere corectă a termenilor ; totodată, sînt ironizate și exagerările ce porneau de la teoria lui Gherea cu privire la tendenționism și tezism în artă și, pentru prima oară, cele ce insistau prea mult asupra artistului ca produs al mediului social, ștergînd astfel particularitățile ce țin de persoana acestuia, deci de cele ce nu apar ca un produs al mediului social. Finalul e, de asemenea, o ironie la adresa publiciștilor care vorbeau într-un mod cam utopic despre arta viitorului ca expresie a năzuințelor unei lumi perfecte, lipsită de tipuri negative de felul celor ce caracterizează societatea contemporană.

Concomitent cu aceste articole fundamentale pentru descifrarea atitudinii autorului față de tezele dezbătute cu ocazia polemicii, întîlnim, în același an 1896, cîteva idei și cîteva termeni de o indiscutabilă origine maioresciană, ceea ce demonstrează însușirea lor definitivă, pătrunderea în vocabularul literar al scriitorului. Astfel, din articolul *Politică și cultură*, rezultă cu toată claritatea însușirea termi-

nologiei maioresciene și a tezei necesității separării artei de politică. Protestul lui I. L. Caragiale vizează tendința de înregimentare a instituțiilor artistice la interesele unor partide politice : „O altă instituție se fundează ; aceasta nu mai este savantă, ci artistică . . . Se-ntîmplă și cu aceasta ce s-a întîmplat și cu cealaltă. Interesul artistic rămîne secundar, interesul politic biruie. Oamenii politici nu pot lăsa neexploatat nici acest colț rezervat *artei dezinteresate* : instituțiunea artistică trebuie să le cază pe mîină, pentru ca să o întrebuițeze și pe dînsa, ca o armă mai mult, în scop de partid . . .”⁶⁷.

În altă parte, se referă la *inutilitatea artei*, considerînd că numai printr-un eufemism se vorbește despre arte *frumoase*, termenul propriu fiind cel de arte *inutile*⁶⁸.

După *Cîteva păreri*, a doua intervenție substanțială a lui I. L. Caragiale în dezbaterile estetice și literare declanșate de polemica Maiorescu-Gherea datează din anul 1897 și se concretizează în articolul *Criticile lui Gherea*. Ea a fost determinată de apariția celui de al III-lea volum de *Studii critice* ale lui C. Dobrogeanu-Gherea, cu un autograf al autorului, care-l solicita pe Caragiale să-și fixeze poziția ce i se părușe cam neclară în articolele pline de ironie și umor la care ne-am referit și noi pînă acum. Gherea scria drept dedicație : „*Iubitului meu adversar politic și literar, Caragiale*“. Precizările lui Caragiale sînt convingătoare, logice și clare, adversar politic nu-i poate fi lui Gherea, cîtă vreme acesta se manifestase în politică în calitate de teoretician iar nu de politician activ ; afirmația aceasta este formulată astfel din motive tactice, prietenul cunoscîndu-i activitatea politică, iar altădată fiind îngrijorat de urmările ei⁶⁹. Nu poate să-i fie nici adversar literar, fiindcă el se declară numai adversarul celor lipsiți de talent : „adversar literar iarăși nu pot să-i fiu, fiindcă adversar literar nu pot fi decît omului lipsit de talent, oricît de puțin talent aș avea eu însumi”⁷⁰.

Considerațiile lui I. L. Caragiale despre *Criticile lui Gherea* sînt importante pentru precizările de mai sus, dar însemnătatea lor deosebită constă în cu totul altceva. După cum s-a putut observa, modul în care-și expusese pînă aci opiniile despre ideile dezbătute pe parcursul polemicii îngreuna identificarea unor poziții proprii, clare. De data aceasta, renunțînd la modalitatea umorului și a ironiei,

I. L. Caragiale adoptă un stil direct, sobru, caracteristic dezbaterilor științifice, pronunțându-se din nou asupra tendinței în artă, a moralei și, bineînțeles, rămânând consecvent susținerilor anterioare despre rolul primordial al talentului : „Gherea știe bine că, dacă e vorba de literatură și de artă, pentru mine nu pot încăpea nici sistemă, nici opinie, nici tendință, nici morală ; nu poate încăpea decît numai și numai talent. El știe bine că pentru mine, cînd e vorba de frumos, nu mai poate fi vorbă și de bun sau rău, de drept sau nedrept, de onest sau neonest. Frumosul este singurul atribut potrivit al lumii, tot așa de nemărginit ca și dînsa ; precum în ea nu încap decît ea însăși și nu mai poate încăpea altceva, fiindcă oriunde tot ea este, asemenea și cînd e vorba de frumos, numai de el poate fi vorba și de nimic altceva”⁷¹.

Comentînd referirile lui Caragiale la caracterul unilateral și exclusivist al sistemelor, Șerban Cioculescu remarcă îndreptățirea dramaturgului de a declara o valoare volumul lui Gherea, fiindcă nu sistemele ca atare conferă valoarea, ci talentul, iar criticului socialist tocmai acesta nu-i lipsea. Cu același prilej, Șerban Cioculescu califica drept metafizic enunțul lui I. L. Caragiale referitor la frumos, presupunînd existența unei tendințe panestetice, prin transformarea frumosului în singurul atribut „potrivit”, al lumii⁷².

Reținem, în schimb, pentru problema ce ne interesează, considerarea frumosului, de către Caragiale, drept atribut esențial al operei, mai presus de tendință, de moralitatea ei, care, în cele din urmă, nu mai au vreo importanță, dacă opera este frumoasă, adică valoarea nu se află în nici un fel de raport cu acestea.

Interesul dramaturgului pentru confruntarea dintre partizanii *artei pentru artă* și cei ai *artei cu tendință* s-a menținut același, pe tot parcursul desfășurării ei. Astfel, tîrziu, în 1909, cînd disputa a reînviat prin *Viața românească* a lui Garabet Ibrăileanu, el a intervenit în corespondența cu secretarul revistei, părăsind tonul ironic sau chiar ușor zeflemitor de altădată și reluînd ideea primordialității frumosului, a talentului într-o formulă careia îi este caracteristică sobrietatea desăvîrșită, ca și în mai vechiul *Criticile lui Gherea*. În mod justificat el apreciază elogios revista *Viața românească* dar, în același timp, consideră ca

fiind o datorie a sa să-l avertizeze pe Garabet Ibrăileanu în legătură cu exagerarea importanței ce o acordă cu ocazia dezbaterilor teoretice, polemice, tendinței morale și sociale în artă. „Este o excelentă publicațiune, pe care îmi place s-o aplaud călduros, scrie Caragiale, deși mi se pare că exagerați oleacă importanța tendinței morale și sociale în artă. De atîta amar de ani vă războiți — două secole — artă pentru artă, artă cu tendință — rupeți atîtea lănci, pierdeți atîta vreme, risipiți atîta bravură și n-aveți, nici unii nici alții, un moment să vă gîndiți și la *ceva* care trebuiește egal ambelor școale — la talent. De cîte ori citesc dezbaterile voastre savante, care, mărturisesc, sunt de multe ori prea adînci pentru priceperea mea, mă întorc, obosit și mîhnit, la ce-am gîndit băbește totdeauna: artistul poate avea sau nu tendință, însă artă fără talent, peste puțină.

În sprijinul propoziției întîia avem două exemple tipice, Tacit și Shakespeare, pentru cea de-a doua găsim ușor multe, destule dovezi hotărîtoare, între producțiile nenumărate ale ambilor școli protivnice.

Dar în aceasta nu trebuie să m-amestec eu prea mult: eu nu sunt critic de artă, sunt un bătrîn meșteșugar, și, ca atare, vă rog să primiți frățeștile mele salutări la toți...”⁷³

Textul epistolar de mai sus are menirea de a evidenția consecvența lui I. L. Caragiale în legătură cu prioritatea ce-o acorda talentului față de disputa artă pentru artă sau artă cu tendință, caracterul obiectiv, nepărtinitor al atitudinii sale față de participanții la polemică, fie ei junimiști sau socialiști — și, în sfîrșit, dezacordul cu continuarea disputei fără vreun rezultat deosebit, pe un teren steril, cîtă vreme, după opinia sa, se neglijează din ambele părți tocmai ceea ce rămîne esențial: talentul. Tocmai pentru aceste considerente, și fiindcă beneficiază de un stil științific, eliminînd posibilitatea unor interpretări duble sau echivoce, considerăm scrisoarea lui I. L. Caragiale din 1909 către Garabet Ibrăileanu ca reprezentînd ultimul și cel mai clar cuvînt al său în legătură cu polemica dintre junimiști și socialiști.

Am lăsat intenționat mai la urmă textul care a fost citat, de regulă, ca ilustrativ pentru prelușta intenție a lui I. L. Caragiale de a evita să-și exprime clar și categoric opțiunea sa pentru *arta pentru artă* sau *arta cu tendință*,

ori măcar atitudinea față de această epocală dispută. Este un mic fragment, dar cel mai cunoscut, apărut ca un post-scriptum la primul capitol din articolul serial *Politică și literatură* (scrisori adresate lui Alexandru Vlahuță), apărut în *Universul* din 16 martie 1909 : „P. S. Nu crede cumva, după cele de mai sus, că aș fi partizantul artei cu tendință. Nu ! să ferească Dumnezeu ! am rămas, cum mă știți, *partizantul neînduplecat al tendinței cu artă* . . .”⁷⁵.

I. L. Caragiale a simțit nevoia să adauge explicația de mai sus la textul de bază, deoarece în cuprinsul primei părți a articolului său pledase, invocând exemplele lui Dante și Delavrancea, împotriva susținerilor lui Vlahuță, pentru necesitatea ca artistul, scriitorul să se angajeze în luptele politice ale vremii sale, cu urmări favorabile chiar pentru creația sa, deoarece înfringerile și dezamăgirile îi vor sluji să aibă o anume viziune asupra epocii respective, transpusă în opere de mare valoare. Modalitatea umoristică și oarecum echivocă a textului din post-scriptum era adecvată momentului, căci Vlahuță se găsea la peste un deceniu de la declanșarea polemicii dintre revista sa *Vieța* și publicațiile socialiste, cînd el făcuse greșeala de a deveni apărătorul principiului *artă pentru artă* ce nu mai avea decît foarte puține elemente comune cu ideea maioreseciană a autonomiei artei. Chiar și în expresia actuală cu nuanță umoristică și oarecum echivocă, I. L. Caragiale nu se dezicea de susținerile mai vechi. Tendința cu artă, care era preferința lui, nu însemna excluderea celeilalte teze dar înțeleasă maioresecian, ca autonomie a artei, ci situarea frumosului mai presus de orice alt principiu. A vorbit însă numai despre tendința cu artă, fiindcă, repetăm, discuția era purtată cu Vlahuță, care ar fi putut să-l bănuiască de preferință pentru teza socialiștilor, cîtă vreme militase pentru relația necesară dintre politică și literatură pe care junimiștii o excludeau, considerînd-o dăunătoare artei.

Dar cu aceasta am ajuns deja la un alt capitol privind ecourile polemicii Maiorescu-Gherea în publicistica și corespondența lui I. L. Caragiale. Ne referim anume la receptarea de către dramaturg a unor teze pe care le interpretează într-un mod cu totul original, cu adausuri ce izvoarăsc dintr-o gîndire proprie și dintr-o bogată experiență de viață. În 1894, revenind asupra unor mai vechi enunțuri privind relația dintre artist și societate, C. Dobrogeanu-

Gherea publica în *Literatură și știință* articolul *Artiștii-cetățeni*, demonstrând cu numeroase exemple din literatura universală că marii scriitori au fost totodată și militanți activi ai luptei sociale și naționale, fie prin opera lor, fie prin angajarea directă în luptă, în calitate de cetățeni.

Ideea a fost receptată într-un mod original de către I. L. Caragiale; ea a constituit obiectivul unei pledoarii largi și convingătoare în articolul *Politică și literatură*, din 1909. Era o replică dată amicului său, Alexandru Vlahuță, care, citind exemplul lui Goethe, încercase să-l convingă că e bine ca scriitorul să rămână în afara confruntărilor politice, a vieții politice, plină de lupte cu succese și mai ales insuccese pentru el. Ideea se înrudește mult cu cea a lui Titu Maiorescu. Folosind interogația retorică, I. L. Caragiale se exprimă în deplină asemănare cu ceea ce scrisese Gherea cu cincisprezece ani în urmă, când trebuia să-i dea replica junimistului Alexandru Philippide, cel ce era împotriva prezenței idealurilor sociale în artă. „Pentru ce adică, se întreabă Caragiale, să se depărteze un artist, un poet pînă într-atîta de patimile care mișcă lumea și vremea lui? ... Pentru ce să stea departe numai ca simplu spectator olimpian la frământarea societății lui? ... Pentru ce, ca un zeu care privește cu despreț la muritori, să nu se coboare a lua parte la necazurile lor de toate zilele? ... Doar, poate, numai spre a păstra potrivita distanță care-i trebuie pentru a se bucura de totalitatea spectacolului, pentru a putea prinde absolut obiectiv înțelesul etern al vecinicei mișcări — ca un aparat de fotografie instantanee, ce trebuie potrivit la focarul exact al lentilei! ...” Amestecul poezilor în luptele politice n-a contribuit întotdeauna, cum susținea Vlahuță, la limitarea orizontului creației lor sau chiar a volumului, a cantității acesteia; dimpotrivă, susține I. L. Caragiale, „... putem găsi exemple din care se arată clar că zbuciumul luptelor politice a ajutat mult pe unii poeți ca poeți” — iar acum dramaturgul, susținînd această idee, se situează pe poziții gheriste, chiar și prin exemplele recoltate din literatura universală. De aci înainte își face loc ideea maioreșciană a separării politicii de sfera artelor, ca element al rațiunii, precum și cea privitoare la deosebirea dintre structura poetului și cea a omului de știință. Mai departe însă, Caragiale dezvoltă ideea într-o manieră și o structură proprie, susți-

nînd, în vecinătatea concepției maioresciene, că poeții n-au putut birui în politică, unde ei veneau cu „pornirea temperamentului lor dirz, oarba sinceritate a patimii“ cîtă vreme ar fi trebuit să aibă „judecata limpede și socoteala rece“, adică să acționeze ca niște agenți ai rațiunii, iar nu ai sentimentului. Spre deosebire însă de Maiorescu și în acord cu ideile gheriste, I. L. Caragiale consideră că, deși poeții nu pot avea succese în politică, experiența dobîndită de ei în acest domeniu printr-o participare directă, activă urmată de înfrîngeri și dezamăgiri poate constitui un prilej de manifestare artistică în opere nemuritoare. „Dezgustul, scrișneala acestor biruinți — scrie Caragiale — au fost izvorul atîtor minunate opere. Indignarea, a zis unul, face versul, și . . . proza adaug eu.

Din dezgustul și scrișneala acelea pentru ticăloșiile vremii lui, în care s-a fost tăvălit, a ieșit evocarea strălucită a trecutului spre luminarea viitorului“⁷⁵.

Exemplul lui Dante (care figurează și în *Artiștii-cetățeni* al lui Gherea) îi slujește lui Caragiale să-și susțină teza că activitatea politică, angajarea scriitorului în luptele contemporanilor săi nu numai că nu-i restrînge creația, dar constituie chiar o condiție pentru îmbogățirea și sporirea valorii ei. Dacă Dante „a pătimit atîtea tăvălindu-se în mocirla vremii și lumii lui, continuă I. L. Caragiale, l-a-mpiedecat asta să lase ce-a lăsat în urmă-i ? Ba dimpotrivă. Fără atîtea necazuri, tăvăleală și-ndîrjeală, nu lăsa ce-a lăsat spre gloria patriei lui și spre onoarea omenirii“⁷⁶. Un exemplu tot atît de edificator este acela al prietenului său, Barbu Delavrancea, a cărui ultimă mare creație, drama istorică *Apus de soare*, n-ar fi apărut fără acea amară experiență politică a autorului. „Afară de amărăciunile pe care i le-a adus lui personal amestecul și tăvălirea în luptele politice, se întrebă din nou I. L. Caragiale, ce pagubă a avut el, ca poet, din frămîntarea lui de partizan ? Eu cred nici una ; ba, zău, închin mult a crede că dacă nu gusta pînă la drojdii acele amărăciuni, n-ar fi avut — în (cum zici tu foarte nemerit) vremea asta așa de turbure, așa de acră și fără nici o credință — viziunea aceea care se numește *Apus de soare*, și care e tot un fel de proorocie, ca și a anarhistului florentin . . .“⁷⁷.

Pledoaria dramaturgului pentru angajarea politică a scriitorului este susținută în continuare cu argumente ce

izvorăsc și din experiența proprie, din condiția sa ca scriitor în societatea timpului, avînd parte, ca și ceilalți confrăți care n-au beneficiat de poziții deosebite în societate, de o viață plină de desconsiderare și umilință. Angajîndu-se în politică, în activitatea socială, scriitorul ar dobîndi, după opinia sa, o altă condiție față de contemporanii săi, ce i-ar permite să trăiască demn și să creeze. Această opinie se bazează însă și pe ideea mai generală enunțată la începutul articolului, potrivit căreia menirea scriitorului este de a crea o operă care să slujească societatea timpului său, schimbîndu-i înfățișarea, prin inspirarea unor credințe, a unor idealuri mărețe. „În vremea asta așa de tulbure, de acră și de lipsită de orice credință, susține el, rostul literaturilor ar fi, cred eu, s-o limpezească, s-o îndulcească și să-i inspire un pic de credință”⁷⁸. Referindu-se la lipsa „de orice credință” a societății de atunci, I. L. Caragiale înțelegea cu siguranță lipsa de idealuri nobile, înalte, iar cînd considera că scriitorii au menirea de a-i inspira acestei societăți „un pic de credință”, nu făcea altceva decît să transpună într-o formulă proprie ideea gheristă a necesității prezenței idealurilor sociale înalte într-o operă, fi-rește fără a situa, ca socialiștii, valoarea în raport de dependentă față de ideal. Oricum, dramaturgul se disocia din nou de acei junimiști care nu considerau necesară prezența idealurilor sociale în artă (Philippide, Negulescu, Dragomirescu), iar atitudinea sa se clarificase pe deplin cu ocazia polemicii dintre junimiști și socialiști, apărînd, în 1909, ca un ecou dar și ca un rezultat al acesteia.

De alt fel, relația artist-societate constituia o componentă fundamentală a gîndirii estetice a lui I. L. Caragiale, după cum o pot dovedi și alte texte din publicistica sa literară, dar și din corespondență. Ea trebuie considerată și ca un rezultat al clarificărilor ce s-au produs în urma dezbatărilor ample prilejuite de polemică, cu atît mai mult cu cît și junimiștii se referiseră pe larg la raporturile existente între artă și societate, iar Maiorescu scrisese în 1885 despre comediile sale, recunoscîndu-le meritul de a scoate și înfățișa tipuri și situații „din chiar miezul unei părți a vieții noastre sociale...”⁷⁹.

Într-o scrisoare către N. Dumitrescu-Cîmpina, din martie 1909, I. L. Caragiale îi făcea mărturisirea că întotdeauna a scris inspirîndu-se din realitățile noastre, „din

vieața noastră“, iar scrisul său era destinat tot acestei vieți : „Stimate domnule, am primit carta dv. din 8/21 martie (duminecă), în care-mi spuneți să vă dau «de se poate, nuvele din viața noastră». Eu nu scriu decît *din viața noastră și pentru viața noastră*, căci alta nu cunosc și nici mă interesează“⁸⁰. Din cuprinsul scrisorii reiese că întreaga intervenție a lui I. L. Caragiale nu era altceva decît un protest față de înțelegerea schematică, simplistă a relației artă-realitate. În viziunea sa, acest raport apărea mult mai complex, încît pentru el și nuvelele fantastice pe care le scria atunci nu erau decît o reflectare de un gen deosebit a realității, iar destinația lor nu putea fi alta decît a restului operei, adresîndu-se, adică, tot contemporanilor. În același an, 1909, într-o scrisoare către Mihail Dragomirescu, raportul operă-realitate sau operă-viață, cum îi plăcea lui Caragiale să spună, intra din nou în sfera preocupărilor sale, în legătură cu drama lui Delavrancea, *Apus de soare*. Înțelegerea relației respective diferea de cea a lui Mihail Dragomirescu, dramaturgul considerînd că valoarea e determinată de prezența vieții, încît o operă redusă ca dimensiuni poate fi superioară alteia mai întinse, dacă a reușit să concentreze în ea cît mai multă viață, cît mai multe și esențiale aspecte din realitate. „Cît ești tu de profesor de estetică, să știi una de la mine, îl avertiza cu toată seriozitatea Caragiale pe amicul său, ... că vorba nu e să umpli lumea largă cu o operă, ci o operă strîmtă s-o umpli cu lumea ; fiindcă o operă trebuie să trăiască în lung, nu în larg, ca o rază, care pătrunde drept înainte, nu ca un balon de la lumină, care se umflă în lături“⁸¹.

Există în publicistica și corespondența lui I. L. Caragiale unele probleme estetice și literare care au constituit într-o măsură mai mică sau mai mare obiectul controverSELor dintre junimiști și socialiști. Ele apar la Caragiale nu ca urmare a dezbaterilor polemice, ci ca niște răspunsuri pe care realitățile literare ale timpului le cereau, unele fiind legate direct de activitatea sa literară. În anumite cazuri, dramaturgul a preferat formula junimistă a soluțiilor, ca atunci cînd a trebuit să se pronunțe în legătură cu relația dintre biografia artistului și opera sa, tocmai fiindcă discipolii lui Gherea exagerează, stabilind raporturi stricte de dependență între personalitatea creatorului și opera sa. Prilejul de a-și formula, fie și sumar, o opinie despre rela-

ția amintită i l-au oferit unii critici tineri ce-și propuseseră să realizeze monografii consacrate dramaturgului. Lui i s-au părut inutile solicitările unor amănunte biografice referitoare la familia și originea sa, care n-ar fi slujit întru nimic la explicarea operei literare. Pe deplin justificat, Caragiale îi scria în 1906 lui Horia Petra Petrescu, care-i solicitase astfel de date : „Cît despre aceasta, referitor la familia mea, mărturisesc că nu o-nțeleg. Ce-are a face familia mea, care nu e nobiliară, cu operele mele ? Și eu socotesc că d-ta despre aceste opere vrei să faci un studiu critic de literatură și artă — iar nu despre umila mea familie vreunul eraldic“ ⁸².

Prin astfel de răspunsuri, I. L. Caragiale nu intenționa să nege total existența unor anumite legături între biografia creatorului și opera sa, cît mai degrabă respingea, ca și în alte ocazii, exagerările, situînd în prim-plan ideea valorii în sine a operei și detașînd-o de elementele biografice care n-o pot explica în nici un fel. Dintr-o altă scrisoare, datată din 20 aprilie 1909, reiese mai degrabă o apropiere între concepția sa și cea a lui Mihail Dragomirescu, care socotea fără vreo legătură directă cu opera elementele ce țin de personalitatea omenească a creatorului, dar recunoștea implicarea în operă a celor aparținătoare personalității artistice a aceluiași. Elementele biografice considerate de I. L. Caragiale ca lipsite de vreo legătură cu opera, în scrisoarea sa către Herbert Kanner țin, într-adevăr, de personalitatea omenească a artistului : „... acum ar fi peste putință a sta s-aștern notițele autobiografice ce-mi ceri. Dar eu gîndesc că nici nu-ți trebuiesc pentru dizertațiunea d-tale : întrucît opera care te interesează stă înaintea d-tale întregă — spre a fi înțeleasă, gustată și criticată, ce nevoie mai are de alte date biografice despre autorul ei, decît că e născut *atunci* și acolo, și că trăiește încă, pînă cînd o muri, în cutare loc ? Ba, eu cred că și asta e de prisos. Cînd ai d-ta o pereche de ghetе, și ieftine și potrivite, poartă-le sănătos, și nu-ți mai pese de locul nașterii autorului lor și de-mprejurările vieții lui, care n-au deloc a face cu ghetеle d-tale“ ⁸³. Dacă ținem seama de genul întrebărilor puse de preopinent, pentru a obține un anumit gen de date biografice, dar și de cele la care el însuși se referă, atunci vom observa că în realitate „împrejurările vieții“ autorului, care „n-au deloc a face“ cu opera

lui, sînt tocmai cele ce țin de personalitatea omenească a acestuia.

Unele componente ale personalității artistice au fost enunțate de I. L. Caragiale încă din 1896, în articolul *Cîteva păreri*, iar în 1909 le-a reluat în recenzia dramei *Apus de soare* într-o formulare identică. Dintre acestea amintim capacitatea de a-și aprecia singur opera, de unde ar proveni apoi încrederea în talentul său și indiferența față de opiniile altora, fie ele favorabile sau nu. „Omului înzestrat cu adevărat talent, scria el în *Cîteva păreri*, îi este absolut indiferentă judecata altuia despre operele sale ; el are atîta încredere în puterea lui de expresie, încît și cînd se aude criticat, în fața și a aplauzelor, și a bîrfelilor, și a indiferenței, el își rîde în barbă, sigur fiind că foarte rar îl poate pricepe cineva mai bine și-l poate apreția mai exact decît se pricepe și se apreciază el însuși. Din această siguranță rezultă nealterarea personalității adevăratului artist, cu toate stăruitoarele păreri multiple și varii ale criticii și ale amatorilor ; din această neclintită încredere în sine rezultă neîncovoierea lui la vreuna din mode, particularitatea susținută a stilului, disprețul pentru gustul contemporanilor și, prin urmare, pentru o *manieră* simpatică acestora, manieră care i-ar garanta un succes facil — și disprețul pentru orice imitație a vreunui model anterior sau contemporan. În fine, pentru adevăratul artist opinia publică nu există mai mult și nu-i poate inspira mai multă considerație decît animalele fabuloase”⁸⁴.

Susținută astfel, discuția despre talent îl situează pe I. L. Caragiale pe pozițiile junimiștilor din a doua generație, a elevilor lui Titu Maiorescu, care, cu ocazia polemicii lor cu socialiștii, îndeosebi cu Gherea, pledaseră pentru ideea lipsei oricărei legături de determinare între artist și public, pretinzînd că producția literară numai cantitativ poate fi stimulată sau descurajată de gustul publicului. I. L. Caragiale discută însă relația artist-public din perspectiva unei încrederi desăvîrșite în stabilitatea elementelor ce compun personalitatea artistică, în cele din urmă în talentul artistului, pe care fluctuațiile gustului vremii nu-l pot influența în mod esențial. Și de data aceasta ideile sale gravitează spre gîndirea estetică a lui Mihail Dragomirescu ale cărei elemente fundamentale au fost formulate încă de la sfîrșitul secolului trecut în articolele

sale de polemică cu socialiștii sau cu adepții ideilor acestora. Dar această opinie a lui I. L. Caragiale privitoare la relația dintre artist și public, la a cărei conturare au contribuit și dezbaterile polemice amintite, diferă oarecum în corespondență față de enunțul ei din publicistică. Iată cum gîndea despre o latură a aceleiași probleme, tot în 1909, într-o scrisoare către Paul Zarifopol, care mai înainte îi lăudase una dintre scrierile sale : „Stimate domnule doctor, nu prea crede dumneata pe meșteșugar [=scriitor, artist] că-i este indiferentă judecata orișicui ; afirmația asta este un fel de mîngîiere ce-și face el apriori pentru eventuala indiferență din partea lumii. Dimpotrivă, să crezi că-i pasă foarte mult de judecata aceea, mai ales cînd își cunoaște bine mușteriu ; și dovadă este că, poate, de demult, de la «Junimea» încoace (Dumnezeu să-l odihnească pe bunul meu mușteriu de odinioară, conul Vasilică Pogor !), n-am simțit atîta bucurie, ca meșteșugar, cîtă mi-a făcut carta d-tale despre *Partea poetului*”⁸⁵.

Satisfacția provocată de buna părere a criticii ar fi, în cazul acesta, un element ce ține de personalitatea omească a artistului, căci în textul citat anterior I. L. Caragiale se referea la imposibilitatea publicului și a criticii de a-l determina pe artist să procedeze la eventuale schimbări în modalitățile scrisului său, care țin de talentul ce el și-l cunoaște mai bine decît oricine.

Din publicistica și corespondența lui I. L. Caragiale pot fi decupate și alte texte ce dovedesc o bună cunoaștere din partea dramaturgului a problematicii ce a constituit obiectul polemicii Maiorescu-Gherea, dar mai ales a continuatorilor acestora. Toate, laolaltă sau separat, ne creează convingerea că intervenția dramaturgului în dezbateri sau reluarea, tîrzie, a unor teze controversate au fost determinate de exagerările ce au apărut cu prilejul acestor confruntări, atît din partea junimiștilor, cît și a socialiștilor. Absolutizarea unor teze, a unor principii, ca necesitatea idealurilor sociale în artă, tendința socială, autonomia artei, personalitatea și impersonalitatea artistului, i s-a părut dramaturgului ca fiind inoportună și ca un semn al neglijării condiției esențiale pentru viabilitatea operei — talentul creatorului.

Utilizînd adesea stilul polemic, după modelul tuturor participanților la confruntări, I. L. Caragiale a putut lăsa

uneori impresia că n-ar împărtăși nici o opinie, cită vreme el însuși nu poate avea una proprie, dar lucrurile au stat cu totul altfel, opinia reală a autorului putînd fi citită printre rînduri, dedusă din context, și, mai ales, reconsiderată în urma lecturii mai multor texte ce se refereau la aceeași idee.

Însemnătatea tuturor intervențiilor sale stă în sublinierea rolului talentului și al frumosului într-o operă de artă, dar și în pledoaria pentru înlăturarea oricărei încercări de absolutizare, de închistare într-un sistem, și astfel, prin exemplul propriu, a stimulat dezbaterile teoretice ulterioare în legătură cu aceleași probleme într-o manieră mult mai atractivă, lipsită de rigiditate.

Firește că ecourile polemicii Maiorescu-Gherea au străbătut și în publicistica sau în corespondența altor scriitori ai vremii, în unele cazuri pînă mai tîrziu, de vreme ce atît Maiorescu cît și Gherea și-au creat discipoli care au condus publicații de prestigiu, cum a fost de pildă, *Viața românească*. Cîștigurile reale ale polemicii nu se limitează numai la clarificarea unor probleme teoretice fundamentale pentru gîndirea estetică și literară românească de la sfîrșitul secolului trecut și din secolul nostru. Dimpotrivă, ele s-au răsfrînt și asupra creației literare propriu-zise, determinînd, pe de o parte, o mai sporită atenție pentru elementul social în literatură, iar pe de altă parte, o mărire a exigențelor față de valoarea estetică a literaturii. O evaluare în ansamblu a consecințelor favorabile ale polemicii implică investigații largi în literatura, estetica și critica literară din prima jumătate a acestui secol, ceea ce depășește cu mult sarcinile ce ni le-am propus. Opiniile atît de diferite și controversate cu privire la proporțiile și însemnătatea polemicii nu pot, totuși, justifica tendința manifestată în numeroase studii de a reduce însemnătatea ei doar la epoca respectivă, considerînd-o ca o confruntare istorică ale cărei consecințe s-au oprit undeva, pe la sfîrșitul secolului trecut și începutul celui de al XX-lea. După cum am anticipat deja, cîteva dintre tezele dezbătute au continuat să-și păstreze actualitatea în mișcarea literară românească, devenind probleme majore pentru estetica și critica noastră literară. Abordarea lor dintr-o nouă perspectivă a dus

la o mai bună clarificare și la delimitarea exagerărilor, în scopul eliminării lor. În acest context se situează, de pildă, teza maioresciană a specificului valorii estetice, a autonomiei acesteia, înțeleasă corect, iar nu ca „artă pentru artă” și raportată la tezele gheriste despre tendențiozitatea artei și însemnătatea idealurilor sociale înalte, considerate astăzi în alte raporturi decât cele de incompatibilitate, cum s-a susținut cu ocazia polemicii. Critica literară actuală militază pentru o literatură angajată, care să exprime aspirațiile înalte ale poporului nostru în noua lui fază de dezvoltare istorică, și cu aceeași insistență promovează principiul valorii estetice în artă, simultan cu împingerea nonvalorilor la periferia ei. De asemenea, moralitatea artei s-a transpus ca problemă în frecventa și fructuoasă pledoarie pentru caracterul educativ al artei în general și al literaturii în special, incluzînd atît ideea lui Gherea despre importanța tipologiei și a tematicii cu un caracter moral, cît și pe cea a lui Maiorescu despre putința artei de a influența prin însăși natura ei, prin specificul emoției estetice.

Din altă perspectivă și cu implicații mai numeroase a fost reluată, de la Călinescu încoace, discuția despre statutul criticii literare, și nu de puține ori a fost susținută ideea lui Gherea despre critica literară considerată ca știință și artă totodată. Într-o situație asemănătoare se află și dezbaterea consacrată de junimiști și socialiști relației dintre artist și operă, devenită acum relație între biografie și creație, iar teza lui Dragomirescu despre personalitatea artistică și cea omenească a creatorului a devenit actuală în estetica europeană, făcîndu-se adesea trimiteri la bibliografia românească.

Istoriografia și critica noastră literară au detașat erorile și confuziile, selectînd și preluînd acele teze dezbătute cu ocazia polemicii, care s-au dovedit a fi mereu actuale și au stimulat atît gîndirea teoretică, cît și creația artistică propriu-zisă.

BIBLIOGRAFIE ȘI NOTE

Incursiune în istoricul polemicii

1) G. C. Nicolaescu, *Curentul literar de la Contemporanul*, Editura tineretului, 1966, pp. 166—167. 2) Damian Hurezeanu, *Constantin Dobrogeanu-Gherea*, Studiu social-istoric, Editura politică, București, 1973, p. 457. 3) Z. Ornea, *Un novator în critică și ideologia literară românească*, în *Confluențe*, Editura Eminescu, 1976, p. 153. 4) I. Vitner extinde sfera polemicii Maiorescu-Gherea, incluzând articole care n-au avut un asemenea caracter. Astfel, deși studiul lui Gherea despre Eminescu este anterior celui al lui Maiorescu, se propune o lectură paralelă a lor, „ignorând data apariției”, iar astfel ele „capătă un caracter polemic rezolut și implicit, putând fi introduse fără nici o eroare în cadrul polemicii Gherea-Maiorescu” (Ion Vitner, *Literatura în publicațiile socialiste și muncitorești 1880—1900*, E.P.L., București, 1966, p. 121). 5) *Convorbiri literare*, XV, 1881, nr. 6, pp. 236—238. 6) Ion Vitner, lucr. cit., p. 106. 7) „*Convorbirile literare*, foaie, cum oricine știe, foarte aspră în materie de critică, vorbind despre *Contemporanul* în no. de la 1 septembrie 1881, arată valoarea și însemnătatea acestei reviste”. (Redacțiunea, *Cătră cetitorii noștri*, în *Contemporanul*, I, nr. 7, pp. 225—227). 8) I. Nădejde, *Tainele nepătrunse ale minței*. 9) Audax, *Noua revistă*, în *Contemporanul*, III, 1884, nr. 12, pp. 471—473. 10) Cf. Ion Vitner, lucr. cit., p. 141. 11) Emil, *Alecsandri și Al. A. Macedonski*, în *Contemporanul* III, 1882—1883, pp. 424—429. Textul acesta, ca și cele referitoare la relațiile dintre *Contemporanul* și *Convorbiri literare*, a fost reprodus și prezentat de Ion Vitner în lucr. cit., capitolele *Atitudinea Contemporanului față de publicațiile timpului și Receptarea valorilor literaturii române*. 12) Petru P. Negulescu, *Impersonalitatea și morala în artă*, în *Convorbiri literare*, 1893, nr. 2, pp. 132—133. 13) Gherea, *Către dl. Maiorescu*, în *Contemporanul*, anul V, nr. 1, 1886, pp. 43—75. În *Amintiri literare despre vechea mișcare socialistă*, Editura Minerva, 1975, pp. 210—211, Tiberiu Avramescu face pentru prima dată o comparație utilă cu forma din *Studii critice* vol. II, fiindu-i sugerată nu de vechea remarcă a lui P. P. Negulescu, ci de o indicație din 1930 pe care o datorăm lui I. Negreanu. 14) I. Negreanu, *Amintiri*, în *Adevărul literar și artistic*, București, an IX, seria II, nr. 494, 25 mai 1930, p. 4. Apud *Amintiri literare despre vechea mișcare socialistă*, p. 211. 15) C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei*, în *Studii critice*, ediție îngrijită de George Ivașcu, E.P.L., 1967, pp. 14—15. 16) Titu Maiorescu, *Contraziceri ?* în *Critice*, Socec, București, 1928, vol. III,

p. 104. 17) Cf. Z. Ornea, *Junimea și junimismul*, Editura Eminescu, 1975, p. 620. 18) C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra esteticei metafizice și științifice*, în *Studii critice*, ediție îngrijită de George Ivașcu, E.P.L., București, 1967, pp. 460—461. 19) Const. Georgiade, *Adnotațiile lui T. Maiorescu pe marginea unui studiu de critică literară al lui Dobrogeanu-Gherea*, în *Convorbiri literare*, anul al 57-lea, iulie-august 1925, p. 858. 20) Idem, p. 851. 21) C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei metafizice și celei științifice*, în vol. cit., p. 350. 22) Z. Ornea, *Junimea și junimismul*, Editura Eminescu, 1975, p. 631. 23) G. C. Nicolescu, *Curentul literar de la Contemporanul*, Editura tineretului, 1966, pp. 190—195. 24) Z. Ornea, *Trei esteticieni*, Mihail Dragomirescu, H. Sanilievici, P. P. Negulescu, E.P.L., 1968, p. 179. 25) P. P. Negulescu, *Ceva despre Junimea*, în *Convorbiri literare*, număr jubiliar 1867—1937, LXX, 1—5, ianuarie-mai 1937, p. 55. 26) Idem, pp. 55—56. 27) P. Negulescu, *Scrisoare către Titu Maiorescu*, Paris, 10/22 mai 1893, în, *Titu Maiorescu și prima generație de maiorescieni. Corespondență*. Antologie, note și prefață de Z. Ornea. Text stabilit de Filofteia Mihai și Rodica Bichiș, Editura Minerva, București, 1978, p. 276. 28) Petru P. Negulescu, *Impersonalitatea și morala în artă*, în *Convorbiri literare*, 1893, nr. 2, p. 135. 29) P. Negulescu, *Scrisoare către Titu Maiorescu*, 10/22 martie 1894, în vol. cit., p. 294. 30) Z. Ornea, *Trei esteticieni*, E.P.L., 1968, p. 184. 31) P. Negulescu, *Scrisoare către Titu Maiorescu*, (Berlin, 5—7 aprilie 1894, în vol. cit., p. 297. 32) P. Negulescu, *Scrisoare către Titu Maiorescu*, Berlin, 23 februarie/7 martie 1894, în vol. cit., pp. 292—293. 33) P. Negulescu, *Scrisoare către Titu Maiorescu*, Berlin, 10/22 aprilie 1894, în vol. cit., pp. 300—301. 34) P. Negulescu, *Scrisoare către Titu Maiorescu*, 5/17 mai 1894, Berlin, în vol. cit., pp. 301—302. 35) Cf. Z. Ornea, *Trei esteticieni*, E.P.L., 1968, p. 49. 36) Mihail Dragomirescu, *Scrisoare către Titu Maiorescu*, Paris, 18/30 mai 1893, în vol. cit., p. 97. 37) Mihail Dragomirescu, *Criticile domnului Titu Maiorescu* (studiu de critică generală), *Introducere (contra curentelor critice de astăzi)*, în *Convorbiri literare*, 1893, nr. 1, 3. 38) Cf. Z. Ornea, *Trei esteticieni*, E. P. L., 1968, p. 51. 39) Mihail Dragomirescu, *Scrisoare către Titu Maiorescu*, 17 februarie 1894, în vol. cit., pp. 110—111. 40) D. Murărașu, *Maiorescu și Schopenhauer*, în *Convorbiri literare*, anul LXXII, nr. 1, ianuarie 1939, p. 57. 41) Z. Ornea, *Junimea și junimismul*, Editura Eminescu, București, 1975, p. 649. 42) „Și cel puțin dacă numai naivii sau oamenii de rea credință ar fi împrăștiatorii legendelor! Cel puțin dacă criticii voluntari de la revista *Convorbiri literare* din epoca ei de decadentă; cum sînt d-nii Negulescu, Dragomirescu, Evolceanu, Saint Pierre, Mehedinți, Antemireanu și alți analfabeți ar fi creatorii legendelor! Din nenorocire însă, odată legenda fiind creată, sînt și oameni de talent care contribuie la lățirea ei.” (C. Dobrogeanu-Gherea, *Legende*, în *Lumea nouă*, București, 4 noiembrie 1897. Reprodus în Constantin Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, Editura politică, București, 1977, vol. 5, p. 305. 43) N. Petrașcu, *Titu Maiorescu*, în *Icoane de lumină*, Editura Minerva, 1972, p. 140. 44) P. P. Negulescu, *Scrisoare către Simion Mehedinți*, Ploiești, 10/22 iunie 1895, în, I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, Institutul de arte grafice „Bucovina”. București, 1940, vol. IX, pp. 293—294.

Socialismul teoretic și mișcarea socialistă din România...

1) Z. Ornea, *Junimea și junimismul*, Editura Eminescu, 1975, pp. 606—607. 2) Titu Liviu Maiorescu, *Socialismul și comunismul în Franța*, Discurs public ținut duminică 20 septembrie (2 oct. 1859). Manuscris, Biblioteca Centrală de Stat. Apud Simion Ghiță, *Titu Maiorescu filozof și teoretician al culturii*, Editura științifică, 1974, pp. 132—133. 3) Idem, p. 134. 4) Ibidem, p. 135. 5) Titu Maiorescu, *Insemnări zilnice*, vol. I, p. 208. Textul a fost citat în sprijinul ideii amintite, a cunoașterii denaturate prin intermediul prelucrătorilor, de Z. Ornea în *Junimea și junimismul*, Editura Eminescu, 1975, p. 607. 6) G. C. Nicolescu, *Curentul literar de la Contemporanul*, Editura tineretului, 1966, p. 124. 7) „Articol al exaltatei Sofia Nădejde asupra calculului meu despre creier la femei (în conferința despre darvinism)”. Titu Maiorescu, *Insemnări zilnice*, vol. II, p. 75. 8) *Patru conferințe*, rezumate de Mihai C. Brăneanu-Hermes, București, Mihailescu, 1883, pp. 72—79. 9) Cf. *Insemnări zilnice*, II, nota editorului, p. 75. 10) Petru Th. Missir, *O confruntare. Socialiștii noștri și Karl Marx*, în *Convorbiri literare*, 1883, nr. 9, pp. 337—338. 11) Idem, pp. 338—339. 12) Ibidem, p. 351. 13) Ibidem. 14) C. Dobrogeanu-Gherea, *Karl Marx și economiștii noștri*, în *Opere complete*, Editura politică, 1976, vol. I, p. 41. 15) Idem, p. 42. 16) Ibidem, p. 45. 17) O dare de seamă amănunțită cuprinzând rezumatul conferinței lui Titu Maiorescu s-a tipărit în *Democrația socială*, Ploiești, anul I, nr. 23. Răspunsul lui Gherea a apărut în același număr, precum și în următoarele (23, 24, 25, 26, 27, 28 din 7, 14, 21 iunie 1892 și 5, 12 iulie 1892. Cu titlul *D-l Maiorescu s-a retipărit în C. Dobrogeanu-Gherea*, *Opere complete*, Editura politică, 1977, vol. 3, pp. 62—89; toate trimiterile noastre se fac la acest volum. 18) C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., p. 80. 19) Apud C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., pp. 85—86. 20) C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., pp. 86—87. 21) Idem, p. 88. 22) Articolul lui C. Dobrogeanu-Gherea din *Democrația socială* s-a reproduș și în *Munca* din 1892. De asemenea, confruntarea lui cu Maiorescu a constituit subiectul unei broșuri de 24 de pagini apărută la Ploiești, sub semnătura S.J.M. și intitulată, *C. D. Gherea sau socialiștii și progresul*. 23) Cf. C. Dobrogeanu-Gherea, *Robia și socialismul*, în *Opere complete*, Editura politică, 1976, vol. I, p. 227. Traducerea lui Titu Maiorescu din Herbert Spencer îl angajează însă direct în polemică pe Raicu Ionescu-Rion care, sub semnătura „Bulgarul” publică în *Munca*, anul IV, nr. 39—40, 41, articolul *În contra socialismului de H. Spencer*. 24) „Pe Gherea îl vom lăsa în pace și ne vom ocupa cu izvoarele streine, nu cu popularizatorii naționali; de aceea, dragă Alberich, fiindcă materialismul economic e o chestie de cea mai acută actualitate, n-ai face rău să-ți revezi articolul, fiindcă ești cel mai competent în această materie. În sensul acesta, lasă-l pe Gherea pe al doilea plan și ocupă-te de Engels, Marx și Loria a cărui carte e tradusă în franțuzește, și afară de astea, știi și italienește. Mie mi se pare că așa e corect în materie de politică științifică: ocupă-te cu izvorul de prima mână, nu neglija și legătura cu popularizatorul, care face tocmai interesul”. (D. Evolceanu, Scrisoare către Simion Me-

hedinți, București, 17.XII.1894, în I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, Institutul de arte grafice „Bucovina”. București 1940, vol. IX, p. 104). 25) Titu Maiorescu, *Scrisoare către Simion Mehedinți*, București, 27 februarie/11 martie 1895, în vol. cit., p. 252. 26) P. P. Negulescu, *Scrisoare către Simion Mehedinți*, Ploiești, 10/22 iunie 1895, în vol. cit., p. 293. 27) Simion Mehedinți, *Conceptia materialistă a istoriei după dl. C. Dobrogeanu-Gherea*, în *Convorbiri literare*, 1895, nr. 6, p. 545. 28) Z. Ornea, *Junimea și junimismul*, Editura Eminescu, București, 1975, pp. 647—648. 29) Titu Maiorescu, *Discursuri parlamentare*, București, 1897, vol. II (1876—1881), p. 500. 30) Idem, p. 501. 31) P. P. Carp, *Discursuri*, I, p. 239. 32) Titu Maiorescu, *Discurs rostit la 14 ianuarie 1889*, în *Discursuri parlamentare*, 1904, vol. IV, p. 172, 174—175, 183—184. 33) Titu Maiorescu, *Scrisoare către I. M. Melik*, București, 15/27 dec. 1888, în volumul *Junimea și junimiștii*. Scrisori și documente inedite, ediție îngrijită, introducere și note de Ion Arhip și Dumitru Văcariu, Editura Junimea, 1973, pp. 30—34. 34) Duiliu Zamfirescu, *Scrisoare către Titu Maiorescu*, în volumul *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori*, p. 211. 35) Titu Maiorescu, *Istoria contemporană a României (1866—1900)*, Socec, București, 1925, p. 391.

Conceptul de critică și metodologia criticii

1) Vladimir Streinu, *Titu Maiorescu*, în, *Clasicii noștri*, 1969, p. 77. 2) Idem, p. 63. 3) Ibidem, p. 65. 4) Tudor Vianu, *Titu Maiorescu — estetician și critic literar*, în *Scriitori români*, ediție îngrijită de Corneliu Botez, antologie prefăcută și tabel cronologic de Pompiliu Marcea, Editura Minerva, B. p. t., București, 1970, vol. I, p. 333. 5) Florin Mihăilescu, *Conceptul de critică literară în România*, Editura Minerva, București, 1976, p. 76. 6) Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I, pp. 156—157. 7) Titu Maiorescu, *Din critice*, Editura tineretului, 1967, p. 65. 8) Idem, p. 104. 9) Eugen Todoran, *Maiorescu*, Editura Eminescu, 1977, p. 280. 10) Titu Maiorescu, *Direcția nouă în poezia și proza română*, în *Critice*, Antologie și prefată de Paul Georgescu, text stabilit de Domnica Stoicescu, E. P. L., 1966, p. 88. 11) Idem, pp. 96—97. 12) Ibidem, p. 105. 13) Ibidem, p. 108. 14) Titu Maiorescu, *Poeți și critici*, în vol. cit., pp. 434—435. 15) Eugen Lovinescu, *Scrieri 1, Critice*, ediție și studiu introductiv de Eugen Simion, E.P.L., 1969, pp. 247—248. 16) Vladimir Streinu, lucr. cit., p. 71. 17) Idem, p. 72. 18) Florin Mihăilescu, lucr. cit., p. 117. 19) Idem, p. 119. 20) Eugen Todoran, lucr. cit., p. 289. 21) Nicolae Manolescu, *Contradicția lui Maiorescu*, Editura Cartea românească, 1970, p. 205. 22) C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei*, în *Studii critice*, ediție îngrijită de George Ivașcu, E.P.L., 1967, p. 13. 23) Cf. C. Georgiade, art. cit., p. 857. 24) C. Dobrogeanu-Gherea, art. cit., p. 15. 25) Precizarea îi aparține lui Ovidiu Cotruș în articolul *Titu Maiorescu și cultura română*, în *Familia*, 21 mai 1967, p. 13. 26) E. Lovinescu, *T. Maiorescu*, Editura Minerva, 1972, p. 501. 27) Z. Ornea, *Curentul cultural de la „Contemporanul”*, Edi-

tura Minerva, București, 1977, p. 298. 28) C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei*, în vol. cit., pp. 15—16. 29) Cf. Teodor Virgolici, *Ecouri ale lui Sainte-Beuve în literatura română*, în vol. *Interferențe literare româno-franceze*, Editura Univers, București, 1977, p. 133. 30) Idem, p. 108. 31) René Wellek, *Istoria criticii literare moderne 1750—1950*, Editura Univers, București, 1976, p. 68. 32) Mircea Martin, *Despre geniul critic și despre Sainte-Beuve*, în *Critică și profunzime*, Editura Univers, 1974, p. 16. 33) C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei*, în vol. cit., p. 16. 34) Idem, p. 18. 35) C. Georgiade, lucr. cit., p. 860. 36) Hippolyte Taine, *Pagini de critică*. Texte alese, traduse și prefăcute de Silviu Iosifescu, E.L.U., București, 1965, pp. 18—19. 37) C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei*, în vol. cit., p. 20. 38) Idem, p. 21. 39) Cf. Alexandru Dima, *Studii de istorie a teoriei literare românești*, E.P.L., 1962, p. 78. 40) G. Ivașcu, C. Dobrogeanu-Gherea, în *Tratatul de istorie a literaturii române*, Editura Academiei R.S.R., 1973, vol. III, p. 611. 41) C. D. Gherea, *Asupra criticei*, în vol. cit., p. 22. 42) Cf. Teodor Virgolici, *Ecourile lui Sainte-Beuve în literatura română*, în vol. cit., p. 139. 43) C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei*, în vol. cit., p. 22. 44) Idem. 45) Ibidem, p. 23. 46) Ibidem, p. 24. 47) Ion Breazu, G. Bogdan-Duică *critic și istoric literar*, în *Studii de literatură română și comparată*, Editura Dacia, Cluj, 1970, vol. I, p. 541. 48) Cf. Marin Bucur, *Istoriografia literară românească de la origini până la G. Călinescu*, Editura Minerva, 1973, p. 347. 49) G. I. Bogdan, *Studii critice de I. Gherea* (Dare de seamă critică), în *Convorbiri literare*, anul XXIV, 1 august, 1890, nr. 5, p. 394. 50) Idem, p. 394. 51) Ibidem, p. 396. 52) Ibidem. 53) Serge Doubrovsky, *De ce noua critică ?* Editura Univers, 1977, pp. 235—236. 54) G. I. Bogdan, lucr. cit., p. 400. 55) Idem, p. 401. 56) Ibidem. 57) Ibidem, p. 403. 58) Ibidem, 59) Ibidem, pp. 413—414. 60) C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei metafizice și celei științifice*, în vol. cit., p. 351. 61) Idem, p. 352. 62) Ibidem, p. 353. 63) Damian Hurezeanu, *Constantin Dobrogeanu-Gherea*. Studiu social-istoric, Editura politică, București, 1973, p. 407. 64) Teodor Virgolici, lucr. cit., p. 141. 65) C. Dobrogeanu-Gherea, *D. Panu asupra criticei și literaturii*, în vol. cit., p. 582. 66) Idem, p. 585. 67) Cf. Z. Ornea, *Curentul cultural de la Contemporanul*, Editura Minerva, București, 1977, p. 383. 68) C. Dobrogeanu-Gherea, *Critici voluntari*, în *Asupra criticei* (Studii și articole). Antologie, postfață și bibliografie de Mircea Iorgulescu, Editura Minerva, București, 1973, p. 194. 69) Florin Mihăilescu, lucr. cit., p. 145. 70) C. D. Gherea, *D. Panu asupra criticei și literaturii*, în vol. cit., p. 585. 71) Idem. 72) Florin Mihăilescu, lucr. cit., p. 147. 72) C.D. Gherea, *D. Panu asupra criticei și literaturii*, în vol. cit., p. 586. 73) Idem, p. 588. 74) Remarca a fost făcută de Mircea Iorgulescu în *Postfață* la *Asupra criticei*, Editura Minerva, București, 1973, p. 295. 75) Serge Doubrovsky, lucr. cit., p. 238. 76) Pompiliu Constantinescu, *Eros și Daimonion*, în *Revista Fundațiilor regale*, anul II, 1939, nr. 7, p. 84. 77) Mihail Dragomirescu, *Critica științifică și Eminescu*, în *Mihail Eminescu*, ediție îngrijită, prefăcută și note de Leonida Maniu, Editura Junimea, Iași, 1976, pp. 58—59. 78) Idem, p. 59. 79) George Ivașcu, *Titu Maiorescu*, Editura Albatros, 1972, p. 131. 80) M. Dragomirescu, lucr. cit., p. 53. 81) Idem, p. 71.

Impersonalitatea și personalitatea artistului

1) D. Murărașu, *Maiorescu și Schopenhauer*, în *Convorbiri literare*, 1939, nr. 1, p. 52. 2) Titu Maiorescu, *Critice*, antologie și prefață de Paul Georgescu, text stabilit de Domnica Stoicescu, E.P.L., 1966, p. 356. 3) Titu Maiorescu, *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, în vol. cit., pp. 426—427. 4) Cf. Al. Piru, *Maioresciana*, în *Varia. Precizii și controverse*, Editura Eminescu, 1972, p. 116. 5) T. Maiorescu, lucr. cit., p. 458. 6) Cf. Eugen Todoran, *Maiorescu*, Editura Eminescu, 1977, p. 222. 7) Titu Maiorescu, *Poeți și critici*, în vol. cit., pp. 436—437. 8) Eugen Lovinescu, *T. Maiorescu*, Editura Minerva, 1972, pp. 504—505. 9) C. D. Gherea, *Personalitatea și morala în artă*, în *Studii critice*, ediție îngrijită de George Ivașcu, E.P.L., București, 1967, p. 49. 10) Idem, p. 61. 11) Al. Piru, lucr. cit., p. 117. 12) Eugen Todoran, lucr. cit., p. 224. 13) Titu Maiorescu, *Contraziceri?*, în *Critice*, Socec, București, 1928, vol. III, p. 103. 14) Titu Maiorescu, lucr. cit., pp. 106—107. 15) Cf. Al. Piru, lucr. cit., p. 118. 16) *Despre estetica poeziei de Schopenhauer*, în *Convorbiri literare*, 1885, nr. 1, p. 51. 17) Petru P. Negulescu, *Impersonalitatea și morala în artă*, în *Convorbiri literare*, 1893, nr. 2, pp. 131—168. 18) P. P. Negulescu, lucr. cit., p. 158. 19) Idem, p. 159. 20) Ibidem, p. 160. 21) Ibidem. 22) Ibidem, p. 162. 23) Ibidem, p. 164. 24) Ibidem, p. 167. 25) Ideea a fost formulată mai întâi de Mircea Iorgulescu în *Postfață* la C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei* (studii și articole), Editura Minerva, București, 1973, p. 307. Cu trei ani mai înainte, referindu-se tot la problema impersonalității în artă, N. Manolescu socotea că Gherea manifestase mai degrabă neînțelegere, oferind numai o „ceartă de cuvinte” și de aceea polemica în sine prezintă importanță doar din punct de vedere istoric, „pentru ecoul pe care l-a avut în epocă”. În schimb, în planul ideilor „ea nu mai prezintă astăzi nici un interes”. (Nicolae Manolescu, *Contradicția lui Maiorescu*, Editura Cartea Românească, 1970, p. 241. 26) C. Dobrogeanu-Gherea, *Leconte de Lisle și poezia contemporană*, în *Asupra criticei*, 1973, p. 162. 27) C. D. Gherea, lucr. cit., p. 162, nota. 28) I. A. Richards, *Principii ale criticii literare*, Editura Univers, București, 1974, p. 240. 29) E. Todoran, lucr. cit., pp. 234—235.

Moralitatea artei

1) Titu Maiorescu, *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, în *Din critice*, Editura tineretului, 1967, p. 66. 2) Titu Maiorescu, lucr. cit., p. 68. 3) Idem. 4) Simion Ghiță, *Titu Maiorescu*, filozof și teoretician al culturii, Editura științifică, București, 1974, p. 175. 5) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, traducere de D. D. Roșca, Editura Academiei R. S. R., vol. I, p. 10. 6) Titu Maiorescu, *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, în *Critice*, E.P.L., 1966, p. 422. 7) Titu Maiorescu, lucr. cit., p. 424.

8) Idem, p. 425. 9) Cf. Simion Ghiță, lucr. cit., p. 176. 10) Titu Maiorescu, *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, în vol. cit., pp. 426—427. 11) Idem, p. 427. 12) C. Dobrogeanu-Gherea, *Personalitatea și morala în artă*, în *Studii critice*, ediție îngrijită de George Ivașcu, E.P.L., București, 1967, p. 49. 13) C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., p. 50. 14) Idem, p. 51. 15) Al. Piru, *Maioresciana*, în *Varia*, Editura Eminescu, 1972, p. 118. 16) N. Manolescu, *Contradicția lui Maiorescu*, Editura Cartea românească, 1970, p. 248. 17) „Plăcerea ce o aflăm în tragedie — scria Schopenhauer — nu se ține de simțămîntul frumosului, ci de al sublimului, și este gradul cel mai înalt al acestui simțămînt. Căci precum la privirea sublimului în natură ne întoarcem de la interesul voinței pentru a rămîne curat contemplatori, așa la catastrofa tragică ne întoarcem de la însăși voința de viață. Cauza e că în tragedie ni se înfățișează partea sensibilă a vieții, vaietul și mizeria omenirii, stăpînirea oarbe în timpări și a rătăcirii, căderea celui drept, triumful celor răi ; ni se pune în vedere calitatea lumii, așa precum este de-a dreptul contrară voinței noastre. La această privire ne simțim provocați a ne întoarce voința de la viață, a nu o mai voi și a nu o mai iubi. Tocmai prin aceasta încă ajungem la conștiința că atunci mai rămîne ceva în noi ce nu putem cunoaște pozitiv, ci numai negativ, ca ceea ce nu voiește viața. Precum acordul septimei cere acordul fundamental, precum culoarea roșie cere pe cea verde și chiar o produce în ochi, asemenea orice tragedie cere o existență de specie cu totul osebită, o altă lume, a cărei cunoștință nu ni se poate da decît indirect, precum ni se dă astfel în această cerere. În momentul catastrofei tragice dobîndim, cu mai mare lămurire decît oricînd, știrea și încrederea că viața este un vis greu, din care trebuie să ne deșteptăm. În această privință tragedia are un efect analog cu sublimul dinamic, înălțîndu-ne cu acesta deasupra voinței și a interesului ei și transformîndu-ne într-atît încît ne place privirea lucrurilor ce îi sunt de-a dreptul contrare. Ceea ce dă elementului tragic, în orice formă s-ar înfățișa, avîntul său deosebit spre sublimitate este deșteptarea înțelegerii că lumea, că viața nu pot da o mulțumire adevărată, prin urmare nu merită iubirea noastră ; în aceasta consistă spiritul tragic ; el conduce dar la resignație. Știu bine că în tragedia antică acest spirit al resignației apare și se exprimă rareori de-a dreptul.” (A. Schopenhauer, *Despre estetica poeziei*. Traducere de Titu Maiorescu, în *Convorbiri literare*, 1885, nr. 1, p. 56. 18) C. Dobrogeanu-Gherea, *Personalitatea și morala în artă*, în vol. cit., p. 53. 19 a) C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., p. 58. 19 b) Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria formativității*, Editura Univers, București, 1977, pp. 391—392. 20) C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., p. 62. 21) Idem. 22) „Îndrumarea omului prin mijlocirea artelor nu mai este, în fond, o problemă de estetică. Totuși, ea aruncă o lumină înapoi, asupra problemelor de bază ale esteticii, și anume tocmai acolo unde arta nu este falsificată prin intenții pedagogice care să turbure poziția celui care contemplă. Căci forma aceasta de îndrumare a omului are, înaintea oricărei alteia, avantajul de a convinge imediat, cum nu ne convinge altminteri decît propria experiență de viață ; și anume din același motiv ca și aceasta : poezia nu ne dă

lecții în cuvintele ei, ci ne vorbește în imagini concret intuitive, care conving ca atare, ne trezesc sentimentul valorii morale în noi și ne deschid ochii asupra adâncimii conflictelor vieții, cum nu îi deschidem nici chiar în viață. Creșterea și maturizarea sub influența artei nu sînt o iluzie. Fiecare se apropie, nedeformat, de arta mare face experiența aceasta asupra sa. Aici însă arta autentică totdeauna lipsită de tendință, se separă de munca voită sau chiar comandată, a producțiilor de moment; căci acestea au un efect neartistic, ba cu timpul provoacă mai degrabă contrariul a ceea ce năzuia — îndepărtarea celui ce receptează. Numai ceea ce este intuit în mod real și modelat în forme concrete trezește acea forță în stare să miște oamenii, să convingă, să deschidă orizonturi și să îndrumeze fiindcă ea țîșnește involuntar din adînc.

Aici își are rădăcina o înaltă misiune a poeziei, și în trepte variate și a celorlalte arte. Generații și epoci întregi pot fi în felul acesta definite prin creațiile artei mari. Din timpuri vechi s-a știut misterul poeziei, care stă în puterea ei asupra inimii omului de a o îndrepta către ce este mare și a o înălța, însufletind-o pentru ceea ce învățătura morală nu poate decît să recomande prozaic sau să pretindă". (N. Hartmann, *Estetica*, Editura Univers, 1974, p. 45). 23) Titu Maiorescu, *Contraziceri ?*, în vol. cit., p. 99. 24) C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra esteticei metafizice și științifice*, în vol. cit., p. 443. 25) C. D. Gherea, lucr. cit., p. 444. 26) Petru P. Negulescu, *Psihologia stilului*, în *Convorbiri literare*, 1892, nr. 2, p. 151. 27) Petru P. Negulescu, *Impersonalitatea și morala în artă*, în *Convorbiri literare*, 1893, nr. 2, p. 139. 28) Petru P. Negulescu, lucr. cit., p. 143. 29) Idem, p. 144. 30) Ibidem, pp. 145—146. 31) L. S. Vigotski, *Psihologia artei*, Editura Univers, București, 1973, p. 169. 32) L. S. Vigotski, lucr. cit., p. 270. 33) Idem, p. 272. 34) Ibidem, p. 273. 35) Titu Maiorescu, *Contraziceri ?* în vol. cit., p. 102. 36) C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra esteticei metafizice și științifice*, în *Studii critice*, E.P.L., 1967, p. 450. 37) G. I. Bogdan, *Studii critice de I. Gherea*, în *Convorbiri literare*, 1890, nr. 5, pp. 396—397. 38) P. P. Negulescu, *Impersonalitatea și morala în artă*, în *Convorbiri literare*, 1893, nr. 2, p. 147. 39) P. P. Negulescu, lucr. cit., p. 147. 40) Pentru lărgirea discuției bazată pe lucrări bibliografice noi vezi și Z. Ornea, *Trei esteticieni*, E.P.L., 1968, p. 184. 41) P. P. Negulescu, lucr. cit., p. 157. 42) P. P. Negulescu, lucr. cit., p. 157. Negulescu face trimitere la articolul lui Fr. Paulhan, *Sur l'emotion esthétique*, juin, 1885 — din care a citat textul ce l-am reprodus și noi. 43) P. P. Negulescu, lucr. cit., p. 157. 44) Se impune, însă, precizarea că C. Dobrogeanu-Gherea o cunoscut, într-adevăr, opera lui Guyau, dar aceasta n-a influențat în mod sensibil formația sa critică. Citarea lucrărilor lui Guyau de către Gherea a avut loc numai după 1890, cînd gîndirea sa estetică și critică era deja pe deplin formată. În 1890 era citat într-o notă privitoare la studiul *Asupra criticei*, amintindu-i lucrarea *L'art au point de vue sociologique*, iar în 1891 îl va mai utiliza într-un eseu polemic. 45) P. P. Negulescu, *Religiunea și arta*, în *Convorbiri literare*, 1894, nr. 9, p. 743. 46) P. P. Negulescu, lucr. cit., p. 743. 47) Idem, pp. 743—744. 48) Ibidem, p. 744. 49) Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria formativității*, Editura Univers, București, 1977, p. 384.

Idealurile sociale și arta

1) C. Dobrogeanu-Gherea, *Personalitatea și morala în artă*, în *Studii critice*, ediție îngrijită de George Ivașcu, E.P.L., București, 1967, pp. 69—70. 2) Damian Hurezeanu, *Constantin Dobrogeanu-Gherea*. Studiu social-istoric. Editura Politică, București, 1973, p. 418. 3) T. Maiorescu, *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, în *Critice*, E. P. L., 1966, pp. 421—422. 4) C. Dobrogeanu-Gherea, *Personalitatea și morala în artă*, în vol. cit., p. 72. 5) C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., p. 72. 6) Idem, pp. 72—73. 7) Ion Pascadi, *Idealul și valoarea estetică*, Biblioteca de filozofie și sociologie, Editura politică, București, 1966, p. 25. 8) Al. Philippide, *Idealuri*, în *Convorbiri literare*, 1892, nr. 11 și 12, p. 1015. 9) Al. Philippide, lucr. cit., p. 1017. 10) Idem, pp. 1018—1019. 11) C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., p. 471. 13) „Decît, tot zeflemisind, bătîndu-și joc, repudiînd cuvintele mari, au ajuns să zeflemisească, să repudieze și adevăratul conținut al acestor cuvinte. *Junimea* cu drept cuvînt și-a bătut joc de marile cuvinte *libertate*, *fraternitate*, *egalitate*, cari ajungeau un mijloc de exploatare în gura politicianilor noștri puțin scrupuloși; dar dînd afară aceste cuvinte, *Junimea* le-a dat afară cu conținutul lor cu tot, ori, cum ar zice neamțul: a dat afară apa din copaie împreună cu copilul”. (C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., p. 473). 14) Idem, p. 476. 15) Ibidem. O dovadă a limitării influenței *Junimii* o constituie însăși tipărirea în numărul festiv al *Convorbirilor literare* a articolului polemic semnat de Philippide, deoarece acest discipol maiorescian pe lângă faptul că socotește inutile idealurile pentru un scriitor sau artist, nici măcar nu pricepe cuvîntul *idealuri*, „îl zeflemisește, rîde și petrece pe socoteala lui, parcă cine știe ce comicărie ar fi”. (Idem). 16) Ibidem, p. 481. 17) Ibidem, p. 482. 18) Florin Mihăilescu, *Conceptul de critică literară în România*, Editura Minerva, București, 1976, pp. 170—171. 19) Florin Mihăilescu, lucr. cit., p. 168. 20) „Cum, nu pricepe d. Gherea, i-aș răspunde eu, că *Junimea* n-a avut influință mare tocmai pentru că țara e incultă, adică plină de drojdii la suprafață, și că o muncă cinstită, precum era acea inaugurată de d-sa, a trebuit să scadă față cu bombastica reclamă a moftangiilor? Nu pricepe că dacă a putut d-sa să aibă o influință literară și științifică în țara noastră, apoi e tocmai din cauză că țara e incultă, e la începutul culturai ei? Cum, nu pricepe d. Gherea că în Franța ori Englitera un critic de talia d-sale nu numai n-ar fi putut să aibă o influință mare, ci n-ar fi putut măcar să apară pe arena publicității? Nu pricepe d-sa că acum ori niciodată este locul de a spune: cumu-i Turcul și pistolul, cumu-i moftangiul și criticul”. (Al. Philippide, *Idealuri*, partea a II-a, în *Convorbiri literare*, 1893, nr. 4, p. 320. 21) În așteptările lor, junimiștii au fost oarecum dezamăgiți, căci P. P. Negulescu și-a organizat studiul ca pe o polemică cu Proudhon — de unde porniseră și sociologii români — iar în referirile sale la arta egipteană și japoneză se abătuse oarecum de la principiul junimist al autonomiei esteticului. În numele cercului junimist care i-a dat prima formă a articolului s-o refacă, i-a scris N. Basilescu, iar, I. Al. Rădulescu îi scria lui M. Dragomirescu rezumînd obiecțiile fundamen-

tale: „Articolul lui Negulescu, în cea mai mare parte, nu mi-a plăcut: e «deplasată» polemica cu Proudhon, care e repudiat de socialiști, străin și mort. Negulescu se ceartă cu dînsul și-l ridiculizează ca și cînd ar fi o personalitate marcantă și de actualitate. Ce-mi pasă mie de prostiile lui Proudhon. Mai întîi, toată prima parte — vreo 30 de pagini — n-au a face cu ce spune Gherea și apoi cum se potrivesc cu ce ar fi spunînd Proudhon. Gherea să fie punctul de plecare, nu Proudhon” — ceea ce de fapt nu s-a întîmplat, căci Negulescu n-a renunțat la critica lui Proudhon. (I. Al. Rădulescu, *Scrisoare către Mihail Dragomirescu*, 7 aprilie 1894, în *Titu Maiorescu și prima generație de maiorescieni*, Editura Minerva, 1978, p. 702. 22) Cf. Z. Ornea, *Trei esteticieni*, E.P.L., 1968, pp. 199—200. 23) P. P. Negulescu, *Socialismul și arta*, în *Convorbiri literare*, 1894, nr. 7, p. 545. 24) P. P. Negulescu, lucr. cit., p. 547. 25) C. Dobrogeanu-Gherea, *Idealurile sociale și arta*, în vol. cit., p. 484. 26) Florin Mihăilescu lucr. cit., p. 172. 27) Fragmentul e citat de P. P. Negulescu din *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, p. 14. 28) Cf. Z. Ornea, lucr. cit., p. 200. 29) Florin Mihăilescu, lucr. cit., pp. 171—172. 30) P. P. Negulescu, lucr. cit., p. 547. 31) Idem, p. 548. 32) Ibidem, p. 550. 33) C. Dobrogeanu-Gherea, *I. L. Caragiale*, în vol. cit., p. 278. 34) P. P. Negulescu, lucr. cit., p. 554. 35) C. Dobrogeanu-Gherea, *Artiștii cetățeni*, în vol. cit., pp. 496—497. 36) C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., p. 520. 37) Ion Pascadi, *Idealul și valoarea estetică*, Editura politică, București, 1966, p. 15.

Relația mediu-artist-operă

1) C. Dobrogeanu-Gherea, *Personalitatea și morala în artă*, în *Studii critice*, ediție îngrijită de George Ivașcu, E.P.L., București, 1967, p. 54. 2) C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., p. 57. 3) C. Dobrogeanu-Gherea, *Decepționismul în literatura română*, în vol. cit., p. 97. 4) C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., p. 107. 5) C. Dobrogeanu-Gherea, *Tendenționismul și tezismul în artă*, în vol. cit., pp. 113—114. 6) C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., p. 114. 7) „Dacă uneori nu putem găsi, în unele privinți, o legătură de cauză între mijlocul social și cel natural și între creațiunea artistului, pricina poate fi că știința nu-i îndestul de dezvoltată în această privință; pricina poate fi a instrumentelor de cercetare, cari în materie de artă și de psihologie sunt încă puțin perfecte, și în sfîrșit vina poate fi a criticului, care nu știe a se folosi îndeajuns de știință și de mijloacele de cercetare ce le are azi la îndemînă. Dar asemenea legături există, e mai presus de îndoială. Artistul ne dă numai ceea ce primește, și nu poate să ne dea decît din ceea ce primește.” (C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., pp. 114—115). 8) Idem, p. 115. 9) Cf. Z. Ornea, *Curentul cultural de la Contemporanul*, Editura Minerva, 1977, p. 349. Ideea influenței reciproce dintre mediu și operă a fost preluată de H. Sanielevici, care, într-un articol din 1895, scria: „În literatură găsești și soluții, oricît ar zîmbi adepții «artei pentru artă»... Cîte lucruri cari ți se agită confuz în suflet nu le gă-

sești exprimate limpede într-o dramă sau într-un roman ! Sînt opere geniale cari exprimă cele mai înalte aspirații ale vremii, tot ce preocupă și frămîntă pe concetățenii autorului. De aici și marca influență a literaturii asupra progresului omenirii." (Hassan, *Literatura este ea un simplu amuzament ?* în *Lumea nouă literară și științifică*, anul I, nr. 18, 2 octombrie 1895, apud Z. Ornea, lucr. cit., p. 350.) 10) Cf. Titu Popescu, *Mihail Dragomirescu estetician*, Editura Minerva, București, 1973, pp. 139—140. 11) Mihail Dragomirescu *Criticele domnului Titu Maiorescu* (studiu de critică generală), în *Convorbiri literare*, 1893, nr. 1, pp. 16—17. 12) „În ea se afirmă că artistul își datorește felul său de a fi numai mediului natural și social ce-l înconjoară — adică numai acelor împrejurări care l-au întîmpinat din momentul nașterii lui pînă ce și-a sfîrșit opera ce a făcut. Cu alte cuvinte, exclude influența heredității pe care în altă parte o admite". (Mihail Dragomirescu, lucr. cit., p. 17). 13) Idem, p. 18. 14) Ibidem, pp. 20—21. 15) Ibidem, p. 21. 16) Ibidem, pp. 21—22. 17) Ibidem, p. 23. 18) Ibidem. 19) Explicația e preluată în continuare din Spencer : „În Teoria Evoluțiunii, Natura (ca să nu se creadă că vorbim metafizică ar trebui să zicem că «împrejurări naturale», a format pe om prin adaptațiuni succesive cu mediul înconjurător ; apoi omul format astfel și determinat de Natură dă naștere Societăților ; iar fenomenele sociale sînt datorate izbirii dintre societate (produsul naturii) și dintre forțele noi naturale. Așa că în definitiv toți factorii sociali ancestrali se reduc la factorii naturali anteriori și joacă un rol de cauză inferioară acestora." (Ibidem, p. 29). 20) Mihail Dragomirescu, *Critica «științifică» și Eminescu*, în *Convorbiri literare*, 1894. 21) Mihail Dragomirescu, *Criticele domnului Titu Maiorescu*, în *Convorbiri literare*, 1894, nr. 2, p. 257. 22) Numai la naturile medii — scrie Dragomirescu — care sînt „fără însemnătate, fără originalitate, mediul social poate avea o putere cauzală mai mare ; întrucît privește pe adevărații artiști, cu cît sînt mai mari, cu atît calitățile lor de artist sînt mai puțin supuse influențelor mediului". (Mihail Dragomirescu, lucr. cit., p. 258). 23) Idem, p. 259. 24) Ibidem, p. 258. 25) Ibidem, p. 259. 26) Ceva mai departe, pretinde că, dacă influența mediului asupra sistemului psihic al artistului ar fi foarte mare și i-ar modifica însăși calitatea, ar avea loc chiar distrugerea lui, în același timp. 27) Cf. Z. Ornea, *Trei esteticieni*, E.P.L., 1968, p. 53. 28) Apărut în *Convorbirile literare* din 1894, iar un an mai tîrziu, în 1895, în volum. 29) Mihail Dragomirescu, *Critica «științifică» și Eminescu*, Socec., 1895, p. 10. Afirmarea unor astfel de opinii, contrare curenților dominante în estetica epocii, însemna și negarea celor mai reprezentativi critici europeni, încît gestul lui Dragomirescu erau „un act de real curaj." (Z. Ornea, lucr. cit., p. 54.) 30) Mihail Dragomirescu, *Critica «științifică» și Eminescu*, în *Mihail Eminescu*, ediție îngrijită, prefată și note de Leonida Maniu, Editura Junimea, Iași, 1976, p. 40. 31) Mihail Dragomirescu, lucr. cit., p. 54. 32) Eminescu — susține Mihail Dragomirescu — nu era „deloc pesimist" în activitatea lui practică ; dimpotrivă, „lupta pentru bine cu aceeași îndrjire cu care ar fi luptat cel mai îndrjit optimist. Personalitatea omenească a lui Eminescu era optimistă, și numai personalitatea lui artistică, în ceea ce avea mai profund, mai în

legătură cu reflecțiunea, era — când era — pesimistă. Astfel că nici constituția particulară a personalității sale omenești nu explică pesimismul său: el este inherent personalității lui artistice și se datorește, precum vom vedea, propriei sale dezvoltări, independent de stările sufletești ale personalității lui omenești. E un efect al imaginației lui reflexive, nu al rațiunii practice." (Idem, pp. 96—97). 33) Ibidem, p. 120, 34) În schimb, repudiind preocupările pentru descrierea personalității omenești a artiștilor, Dragomirescu a scăpat din vedere să facă distincția necesară între reconstituiri de istorie literară și cele care sînt invocate pentru explicarea propriu-zisă a operei. Textul următor este, în fond, negarea unei anumite laturi a istoriografiei literare, venită tocmai din partea celui ce mai tîrziu nu va ezita să o practice cu succese remarcabile: „Studiul asupra personalității omenești, asupra calităților și defectelor artiștilor asupra modului lor de trai, asupra împrejurărilor în care au trăit întunecă înțelegerea artistică a operelor lor. Căci, dacă e adevărat că opera de artă cristalizează partea esențială din artist și că în virtutea calităților curate pe care această parte esențială le posedă, se produce emoțiunea estetică, atunci, cu necesitate, cercetările asupra personalității omenești — de felul celorla cu care se îndeletnicește critica «științifică», introducînd elemente *întîmplătoare* și *neesențiale* din personalitatea omenească, în considerațiile privitoare la personalitatea artistică — falsifică și întunecă curățenia acesteia și turbură emoția estetică ce ar fi răsărit din contemplarea ei." (Ibidem, p. 121). 35) Z. Ornea, *Trei esteticieni*, E.P.L., 1968, p. 57. 36) Georg Lukács, *Estetica*, Editura Meridiane, 1972, vol. I, p. 752. 37) P. P. Negulescu, *Lucruri vechi*, în *Convorbiri literare*, 1897, nr. 12, pp. 1082—1083. 38) Exemplul lui Darwin este invocat cu scopul de a minimaliza valoarea celor de la *Literatură și artă română*, fiindcă absolutizează un principiu pe care tocmai cel care-l enunțase îl privea cu discernămintul omului de știință: „Iată dar un om de știință — cel mai însemnat om de știință al veacului nostru — care declară că nu poate înțelege producțiunea formelor organice, fiziologice și psihologice, ale speciilor prin înrîurirea mediului. Și domnii x, y, z, care n-au autoritatea științifică a lui Darwin, cred că pot înțelege și pot explica prin înrîurirea mediului producțiunile acelor forme psihofiziologice superioare ale indivizilor, ce se numesc *talente*, și care sînt de asemenea *forme organice*, numai cu mult mai complicate, decît cele de cari se ocupă Darwin." (P. P. Negulescu, lucr. cit., p. 1088). 39) Ibidem, p. 1094. 40) Ibidem, p. 1095. 41) P. P. Negulescu, lucr. cit., în *Convorbiri literare*, 1898, pp. 30—31. 42) H. Taine, *Filosofia artei*, vol. I, p. 66, Apud P. P. Negulescu, lucr. cit., p. 33. 43) P. P. Negulescu, lucr. cit., pp. 33—34. 44) Cf. P. P. Negulescu, lucr. cit., p. 35. 45) Idem, p. 41. 46) Scriitorii din gruparea junimistă se dovedeau la fel de preocupați, ca și esteticienii junimiști, de sublinierea specificului artei în relația ei cu artistul și mediul. Astfel, Duiliu Zamfirescu, în studiul său despre *Lev Tolstoi*, citîndu-l pe Taine și Brandès cu ideile lor despre relația mediu-artist-operă, formulase obiecții de principiu. Taine în *Filosofia artei* și Brandès în *Curentele literare*, observa Zamfirescu, „stabilesc un raport intim între societate și poet, deci între societate și între opera de artă. Dar prin chiar faptul acesta, ei reduc estetica la o știință mai nu-

mai istorică, în care personalitatea artistului nu mai poate fi geneza operei sale, decât cu condițiunea de a fi artistul un product abnorm, un rezultat al hazardului și al nebuniei cum îl socotea în general Shakespeare pe om și viața lui «de la même substance que ses songes» și cum de altminteri îl socotește Taine pe Shakespeare. Dar fiindcă estetica, pentru noi, ține de domeniul filozofiei, iar istoria nu poate decât să-i illustreze legile prin exemple, lăsăm deocamdată la o parte teoriile istorice asupra esteticei.” (Duiliu Zamfirescu, *Lev Tolstoi*, VII, în *Convorbiri literare* 1892, nr. 7, p. 558). 47) „...Sînt oameni care n-au înțeles ce am zis eu despre acest mediu. Așa, de pildă, Caragiale, în conferința pe care a ținut-o astă-iarnă la clubul muncitorilor, a afirmat că Newton nu ar fi fost Newton dacă n-ar fi avut în el scînteia genialității — ori în ce mediu ar fi trăit.

Dacă ar fi cetit cu luare-aminte *Criticile* mele, eu cred că n-ar mai zice asta. În articolul meu asupra mediului social și eu spun același lucru, cu deosebire doar că dau de exemplu pe Goethe. Firește că genialitatea atîrnă de o sumedenie de fapte și factori. Un eschimos adus într-un mediu european nu va înceta de a fi un eschimos ; dar asta nu însemnează că mediul social nu influențează de loc și cu încetul, asupra individului”. (A. Bacalbașa, *Convorbire cu Gherea-Dobrogeanu*, p. 256). 48) Damian Hurezeanu, *Constantin Dobrogeanu-Gherea*. Studiu social-istoric, Editura politică, București, 1973, p. 402.

Autonomia artei și tendenționismul ei

1) C. Dobrogeanu Gherea, *Tendenționismul și tezismul în artă*, în *Studii critice*, E.P.L., București, 1967, p. 118. 2) C. Dobrogeanu-Gherea, *Artă pentru artă și artă cu tendință*. O convorbire a lui C. D. Anghel cu Gherea, în vol. cit., p. 560. 3) G. C. Nicolescu intitulează capitolul al VI-lea din lucrarea *Curentul literar de la Contemporanul*, Editura tineretului, 1966, „Polemica dintre «arta pentru artă» și «arta cu tendință»” unde, de fapt, tratează întreaga polemică. 4) Tudor Vianu, *Trei critici literari*, în *Scriitori români*, Editura Minerva, București, 1970, vol. I, p. 342. 5) Tudor Vianu, *Estetica*, E.P.L., București, 1968, pp. 194—195. 6) Tudor Vianu, lucr. cit., p. 195. 7) Idem, p. 197. 8) E. Lovinescu, *T. Maiorescu*, Editura Minerva, 1972, p. 483. 9) Eugen Todoran, *Maiorescu*, Editura Eminescu, 1977, p. 252. 10) Eugen Todoran, lucr. cit., p. 253. 11) Eugen Lovinescu, lucr. cit., p. 471. 12) Titu Maiorescu, *Poezia română*. Cercetare critică, în *Din „Critice”*, Editura tineretului, 1967, p. 44. 13) Titu Maiorescu, lucr. cit., pp. 65—66. 14) Idem, p. 66. 15) Ibidem, p. 68. 16) Eugen Todoran, lucr. cit., pp. 114—115. 17) Ion Pascadi, *Idealul și valoarea estetică*, Editura politică, București, 1966, p. 88. 18) C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, E.S.P.L.A., 1957, vol. I, p. 299. 19) Z. Ornea, *Confluente*, Editura Eminescu, 1976, p. 154. 20) C. Dobrogeanu-Gherea, *Tendenționismul și tezismul în artă*, în *Studii critice*, E.P.L., 1967, p. 115. 21) C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., p. 117. 22) „Una din trăsăturile caracteristice ale teziștilor este

că ei cred că însușirea artistică (așa iese din vorbele lor) nu se deosebește de însușirile intelectuale în general. În polemica lor împotriva metafizicilor cari socot arta ca ceva dumnezeiesc, supranatural, pentru a arăta că arta e o însușire ca oricare alta, un rezultat al dezvoltării nervoase, teziștii au căzut în greșeala contrară (cum se întâmplă așa de des în polemică), ajungând pînă la a spune — lucru absurd — că însușirea artistică nu se deosebește prin nimic de însușirea de-a învăța aritmetica. Astfel ar urma că, după cum toți oamenii (...) pot să învețe cele patru reguli, tot astfel toți ar putea fi poeți." (Ibidem, pp. 119—120). 23) Z. Ornea, lucr. cit., p. 165. 24) Anton Bacalbașa, *Artă pentru artă*, în *Schițe și articole*, E.S.P.L.A., 1957, p. 391. 25) Anton Bacalbașa, lucr. cit., pp. 391—392. 26) Idem, p. 393. 27) Ibidem, p. 399. 28) Cf. Z. Ornea, *Trei esteticieni*, E.P.L., 1968, p. 7. Același autor nota mai tîrziu referitor la limitele adeptilor lui Gherea: „Într-adevăr, unii dintre continuatorii săi sau cei ce se revendicau din teoriile afirmate pentru prima oară la noi de Gherea au conferit teoremelor materialismului istoric, aplicate în teoria și critica literară, o sterilitate dogmatică, alternîndu-i grav fizionomia și utilitatea funcțională. Cu această maladie mortificată ne mai întîlnim, din păcate, și astăzi. Dar eroarea nu e a metodei sau a teoriei, ci a celor ce le mînuiesc. (Z. Ornea, *Curentul cultural de la Contemporanul*, Editura Minerva, București, 1977, p. 349). 29) Z. Ornea, *Confluente*, Editura Eminescu, 1976, p. 198. 30) Cf. Damian Hurezeanu, lucr. cit., p. 422. Ideea tendinței în artă n-a străbătut numai concepția critică a lui Ibrăileanu sau a altor critici care și-au propus să valorifice în cadrul unei sinteze superioare gîndirea estetică românească din a doua jumătate a secolului trecut ce emana de la Titu Maiorescu și C. Dobrogeanu-Gherea. Reflexele ei pozitive pot fi întîlnite chiar și în gîndirea estetică a primului mare estetician român — Tudor Vianu. Într-un anume mod Tudor Vianu și-a propus să eludeze problema tendinței sociale a operei și valoarea ei artistică în relație cu funcția socială a artei. El se referea la sprijinul real acordat societății de către artă, căci fi întărește conștiința ei de grup prin solicitarea tendințelor extraestetice care o străbat. Artă mai are și o altă funcțiune care este socială și estetică în același timp: de a crea un public, un grup uman care prin anumite aspirații estetice este solidar, manifestă anumite preferințe estetice și afirmă un anumit gust „pe baza anumitor tendințe sociale”. În același timp, Vianu atrăgea atenția în legătură cu posibilitatea ca o formațiune socială a publicului constituită pe baza preferinței pentru un anumit gen de opere sau arte să n-aibă caracter durabil ca alte formațiuni cum ar fi națiunea, partidele politice etc., ci să se poată desface și regrupa. Această organizare și reorganizare a grupurilor de oameni în jurul unei opere este determinată în același timp de *tendința socială* a operei dar și de *valoarea ei artistică*. Dar cele două elemente nu merg întotdeauna împreună, și mai ales atunci „cînd progresul autonomiei estetice a ajuns la un anumit nivel”. Astfel că în cadrul publicului artistic pot fi întîlniți oameni care „după aspirațiile și legăturile lor sociale, aparțin unei lumi opuse tendințelor sociale ale operei care l-au creat”. Publicul modern disociază esteticul de social, iar în felul

acesta se diferențiază esențial de publicul altor vremi pe care-l organizase „statismul relativ” al artei de atunci. (Tudor Vianu, *Estetica*, E.P.L., București, 1968, p. 186).

Ecouri ale polemicii

- 1) E. Lovinescu, *Critice*, ediție definitivă, Editura Ancora, 1928, vol. VI, p. 59. 2) Duiliu Zamfirescu, *Scrisoare către Titu Maiorescu*, Roma, nov. 1889, în vol. *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori*, Casa Școalelor, 1937, p. 64. 3) Duiliu Zamfirescu, *Scrisoare către Titu Maiorescu*, Porto d'Anzio, 3/15 iulie 1891, în vol. cit., pp. 102—103. 4) Duiliu Zamfirescu, *Scrisoare către Titu Maiorescu*, Porto d'Anzio, 31 august 1891, în vol. cit., p. 106. 5) Duiliu Zamfirescu, *Scrisoare către Titu Maiorescu*, Roma, 6. dec. 1891, în vol. cit., p. 112. 6) Duiliu Zamfirescu, *Scrisoare către Iacob Negruzzi*, Bruxelles, 13/25 mai 1893, în I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, Institutul de arte grafice Bucovina, București, 1931, vol. I, p. 85. 7) Idem. 8) Alexandru Vlahuță, *Curentul Eminescu*, în *Scrieri alese*, E.P.L., 1963, vol. II, p. 393. 9) Cf. Valeriu Rîpeanu, *Alexandru Vlahuță și epoca sa*, Editura tineretului, 1966, p. 109. 10) Alexandru Vlahuță, *Scrisoare către cititori*, în vol. cit., p. 571. 11) Alexandru Vlahuță, „*Studii critice*” de I. Gherea (C. Dobrogeanu), în vol. cit., p. 603. 12) Alexandru Vlahuță, *Autori și editori*, în vol. cit., p. 45. 13) Alexandru Vlahuță, *Un triumfător*, în vol. cit., p. 370. 14) Alexandru Vlahuță, *File rupte*, în vol. cit., pp. 379—380. 15) Idem, p. 378. 16) Alexandru Vlahuță, *Un triumfător*, în vol. cit., p. 370. 17) Alexandru Vlahuță, *C. Dobrogeanu-Gherea*, în vol. cit., p. 607. 18) Idem. 19) Alexandru Vlahuță, *Literatura noastră*, în vol. cit., p. 463. 20) Alexandru Vlahuță, *Familia artiștilor*, în vol. cit., p. 57. 21) Alexandru Vlahuță, *Gherofobia domnului Hasdeu*, în vol. cit., p. 609. 22) Alexandru Vlahuță, *File rupte*, în vol. cit., p. 378. 23) Alexandru Vlahuță, *C. Dobrogeanu-Gherea*, în vol. cit., p. 607. 24) *Vieța*, I, 1893, 19 decembrie. 25) *Gherofobia domnului Hasdeu*, în *Vieța*, 16 ianuarie 1894. 26) Gala Galaction, *Amintiri despre Vlahuță*, în *Opere alese*, E.P.L., 1961, vol. II, p. 28. 27) Gala Galaction, *Alexandru Vlahuță*, în vol. cit., pp. 240—241. 28) Alexandru Vlahuță, *Un an de luptă*, Editura librăriei Carol Müller, București, 1895, p. 166. 29) Cf. Al. Bojin, *Alexandru Vlahuță. Studiu biobibliografic*, Editura de stat pentru imprimare și publicații, 1959, p. 251. 30) Alexandru Vlahuță, *Sectari*, în vol. cit., p. 27. 31) Alexandru Vlahuță, *Supărarea socialistilor*, în vol. cit., p. 122. 32) Alexandru Vlahuță, *Arta socialistă*, în vol. cit., p. 105. 33) Idem. 34) Ibidem, p. 108. 35) C. Vraja, *Di. Vlahuță în «arta socialistă»*, în *Evenimentul literar* I (1894), nr. 15 (28 martie), p. 3. 36) Ș. V., *Cum a rămas?* în *Evenimentul literar*, I (1894), nr. 18 (18 aprilie), pp. 2—3. 37) Cf. C. D. Anghel, *Convorbiri cu Gherea*, în *Adevărul*, 1894, nr. 1822/28 martie. 38) Izabela Sadoveanu, *Din sufletul altor generații*, în vol. *Amintiri literare despre vechea mișcare socialistă (1870—1900)*, ediție, prefată și note de Tiberiu Avramescu, Editura Minerva, 1975, p. 335. 39) C. Mille, *Letopisiți*, în vol. cit.

p. 136. 40) B. Brănișteanu, *Mișcarea culturală socialistă*, în vol. cit., p. 497. 41) *Amintiri literare despre vechea mișcare socialistă*, pp. 207—211. De fapt Gherea n-a eliminat o frază, ci un întreg alineat din articolul *Personalitatea și morala în artă*. 42) I. Teodorescu, *Din lumea umbrelor. C. Dobrogeanu-Gherea*, în *Adevărul*, 12.VI.1927. 43) Gala Galaction, *Birtașul Dobrogeanu-Gherea*, în *Cronica*, 31 ianuarie 1916. 44) Gala Galaction, *Mărturie literară*, în volumul *Mărturisiri literare organizate de D. Caracostea în anii 1932—1933*, ediție îngrijită și introducere de Iordan Datcu, Editura Minerva, București, 1971, p. 119. 45) Al. Slătineanu, *Despre vechea mișcare socialistă*, interviu, în *Adevărul*, 28 iulie 1933. 46) Cf. C. Kirițescu, *Printre apostoli*, București, 1929. 47) Cf. Jean Bart, *Mărturisiri literare*, în vol. *Mărturisiri literare*, Editura Minerva, București, 1971, p. 110. 48) Cf. Gala Galaction, *Galeria dascălilor*, în *Dimineața*, 20 octombrie 1930. 49) Izabela Sadoveanu, *Din sufletul altor generații. Un revelion în 1891*, în *Adevărul literar și artistic*, 5 ianuarie 1930. 50) C. Kirițescu, *Printre apostoli*, București, 1929. 51) Const. Graur, *C. Dobrogeanu-Gherea*, în *Chemarea*, 10 mai 1920. 52) *Amintiri literare despre vechea mișcare socialistă*, p. 551. 53) Alexandru Dima, *Studii de istorie a teoriei literare românești*, E.P.L., 1962, p. 277. 54) I. L. Caragiale, *Cîteva păreri anonime*, în *Opere* în două volume, Editura Minerva, București, 1971, vol. II, pp. 920—921. 55) I. L. Caragiale către Mihail Dragomirescu, 7 februarie 1908, în vol. cit., p. 1325. 56) I. L. Caragiale, *Criticele lui Gherea*, *Epoca*, 16 iunie 1897, în vol. cit., p. 905. 57) I. L. Caragiale, art. cit., p. 904. 58) I. L. Caragiale, *Cîteva păreri*, *Ziua*, 1896, 7 martie, în vol. cit., p. 740. 59) I. L. Caragiale, art. cit., p. 701. 60) Datorită stilului intervențiilor sale în dezbaterile despre artă și literatură, socialiștii au rămas uneori cu părerea că I. L. Caragiale ar vrea să ia în deridere credința lor în idealurile socialiste. Uneori și C. D. Gherea, deși prieten, credea acest lucru. O scrisoare a lui I. L. Caragiale pe care i-a adresat-o în 1905 clarifică și această chestiune, autorul ei declarînd că respectă orice idei, orice idealuri, cu condiția să fie nobile, sincere și oneste: „Ne cunoaștem cam de mult, iubite Costică; ai avut destulă vreme să-nțelegi cît de puțin aș fi în stare să rănesc pe cineva în credințele și pasiunile lui, cînd le văz nobile și le știu sincere și oneste. Mai cu seamă pe tine, unul dintre foarte rarii oameni (ca să nu zic chiar singurul) pe cari i-am întîlnit la noi, avînd onestă și sinceră credință — cum aș putea să te rănesc? Dacă glumesc cîteodată, cred că-nțelegi că nu glumesc asupra credinței, ci asupra falșilor credincioși, a căror carieră publică demult ți-am prorocit-o”. (I. L. Caragiale către C. Dobrogeanu-Gherea, Berlin, 30 iulie/12 august 1905. p. 178). 61) I. L. Caragiale, art. cit., pp. 701—702. 62) *Școala femeilor de Molière și Cum vă place de Shakespeare*. 63) I. L. Caragiale, art. cit., p. 702. 64) Idem, pp. 702—703. 64) Ibidem, p. 740. 66) I. L. Caragiale, *Literatura și artele române în a doua jumătate a secolului XIX. Încercare critică. Schițe ușoare*, 1896, în *Opere*, II, Minerva, 1971, p. 748. 67) I. L. Caragiale, *Politică și cultură*, *Epoca*, 18 octombrie 1896, în vol. cit., p. 759. 68) Imaginîndu-și o investigație arheologică, peste mulți ani, în București, consemnează între alte constatări ale presupusului arheolog și pe cea care urmează: „El ar constata mai în-

tii că poporul român din suta XIX era econom, că ura, luxul și artele, pe cari prin eufemism le numim frumoase în loc de inutile. (I. L. Caragiale, *Arheologie. Adevărul*, 26 aprilie 1896, în *Opere*, II, Minerva, 1971, p. 876. 69) „Adversar politic nu pot să-i fiu lui Gherea, fiindcă el nu face politică — și cred că foarte bine face; politica e terenul faptei, nu al teoriei”. (I. L. Caragiale, *Criticele lui Gherea*, *Epoca*, 16 iunie 1897, în vol. cit., p. 903). 70) I. L. Caragiale, art. cit., p. 904. 71) Idem, p. 904. 72) Șerban Cioculescu, *Viața lui I. L. Caragiale. Caragialiana*, Editura Eminescu, 1977, p. 186. 73) I. L. Caragiale către Garabet Ibrăileanu, 7/30 noiembrie 1909, în vol. cit., pp. 1383—1384. 74) I. L. Caragiale, *Politică și literatură*, *Universul*, 16 martie 1909, în vol. cit., p. 1062. 75) I. L. Caragiale, art. cit., p. 1061. 76) Idem. 77) Ibidem, p. 1062. 78) Ibidem, p. 1058. 79) Titu Maiorescu, *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, în *Critice*, E.P.L., 1966, p. 418. 80) I. L. Caragiale către N. Dumitrescu-Cîmpina, Berlin, 12.III.1909, în *Opere*, Minerva, 1971, vol. II, p. 1387. 81) I. L. Caragiale către Mihail Dragomirescu, 5 martie 1909, în vol. cit., p. 1330. 82) I. L. Caragiale către Horia Petra Petrescu, 10/23 octombrie 1906, în vol. cit., p. 1379. 83) I. L. Caragiale către Herbert Kanner, 20 aprilie 1909, în vol. cit., p. 1390. 84) I. L. Caragiale, *Cîteva păreri*, în vol. cit., p. 735. 85) I. L. Caragiale către Paul Zarifopol, Berlin, 4 aprilie 1909, în vol. cit., p. 1367.

INDICE DE AUTORI

- Alecsandri, Vasile*, 13—14, 17, 67—68, 70, 74—75, 92, 113.
Alfieri, Vittorio, 169.
Anghel, C. D., 38, 199, 207, 272, 274.
Arhip, Ion, 263.
Aricescu, Constantin, D., 67, 70.
Aristotel, 112, 142.
Auramescu, Tiberiu, 260, 274.

Bacalbaşa, Anton, 15, 27—28, 30, 38, 165, 196, 208—210, 223—224, 234, 245, 272—273.
Banville, Théodore de, 201.
Bart, Jean, 224—225, 275.
Belinski, Vissarion, Grigorievici, 152, 160.
Bodnărescu, Samson, 67.
Bogdan-Duică, Gheorghe, (G. I. Bogdan), 22, 27, 36, 38, 87—88, 90—98, 104, 143—144, 208, 212, 216, 264, 267.
Björnson, Björnstjerne, 61.
Bojin, Alexandru, 274.
Bolliac, Cezar, 67.
Bolintineanu, Dimitrie, 68.
Brandès, Georg, 27, 77—78, 88—89, 95, 98, 105, 107, 161—162, 184, 271.
Brănişteanu, B., 230, 275.
Brătescu-Voineşti, Ioan, Alexandru, 233.

Breazu, Ion, 88, 264.
Brunetière, Ferdinand, 78, 104—105, 169, 190.
Bucur, Marin, 264.
Byron, George, Gordon, 89, 169, 242.

Caracostea, Dumitru, 275.
Caragiale, Ion, Luca, 11, 14, 30, 42, 69, 72, 76, 90, 110—113, 116—119, 121, 127—128, 130—131, 140, 147, 152, 158, 168—170, 193, 195—197, 201, 204, 207, 218, 222, 229, 231, 235—257, 265—266, 268—269, 275—276.
Carp, Petre, 42, 57, 154, 232, 263.
Călinescu, Gheorghe, 84, 104, 211, 259.
Cernişevski, Nikolai, Gavrilovici, 152, 160.
Chateaubriand, François, René, 174.
Cioculescu, Şerban, 248, 276.
Constantinescu, Pompiliu, 210, 264.
Corneille, Pierre, 125.
Cotruş, Ovidiu, 263.
Coşbuc, George, 30.
Croce, Benedetto, 135.
Creangă, Ion, 158, 222.
Cugler, Matilda, 67.

- Iosifescu, Silviu, 264.
 Ivașcu, George, 260—261, 264—266, 268—269.
 Kanner, Herbert, 255, 276.
 Kant, Immanuel, 110—111, 201—203.
 Kirilescu, Constantin, 275.
 Lafargue, Paul, 84, 234—235.
 Lamartine, Alphonse de, 169.
 Lambrior, Alexandru, 154.
 Laurian, August, Treboniu, 70, 75.
 Leconte de Lisle, 36—37, 124, 265.
 Leonardescu, Constantin, 23.
 Leopardi, Giacomo, 114, 174—175, 214.
 Lăzăreanu, Barbu, 199.
 Lessing, Gotthold, Ephraim, 16, 105, 160, 161—163, 235.
 Loria, Achile, 55, 214—215, 262.
 Lovinescu, Eugen, 5, 39, 62, 71, 73, 76, 114, 199, 201—202, 210, 212, 223, 263, 265, 272, 274.
 Lukács, Georg, 164, 188, 271.
 Macedonski, Alexandru, 10—11, 70.
 Maiorescu, Titu, *passim*.
 Maniu, Leonida, 264.
 Martin, Mircea, 79, 264.
 Marx, Karl, 45, 47—50, 53, 55—56, 82, 165, 215, 262.
 Manolescu, Nicolae, 72—73, 133, 263, 265—266.
 Marcea, Pompiliu, 263.
 Massim, Ioan, 70, 76.
 Maudsly, Henry, 18, 139.
 Mehedinți, Simion, 23, 27, 39, 54—55, 208, 212, 261—263.
 Mehring, Franz, 84, 235.
 Mille, Constantin, 8, 10—11, 29, 57, 229, 274.
 Mihăilescu, Florin, 64, 72, 101—102, 164, 166, 263—264, 268—269.
 Missir, Petru, 9, 23, 44—50, 262.
 Molière, (Jean-Baptiste, Poquelin), 195, 275.
 Murărașu, Dumitru, 36, 111, 261, 265.
 Musset, Alfred de, 169.
 Naum, Anton, 242—243.
 Negreanu, I., 14—15, 231, 260.
 Negruzzi, Iacob, 9, 42, 195, 218, 274.
 Negulescu, Petru, P., 12—14, 23—33, 36—39, 41, 55—56, 96, 119—125, 139—142, 144—149, 156, 165—169, 188—195, 208—209, 212, 253, 260—261, 263, 265, 267—269, 271.
 Nekrasov, Nikolai, Alekseevici, 160.
 Nicolescu, George, Cristea, 5, 24, 260—262, 272.
 Nădejde, Ion, 8—9, 29, 45, 49, 58, 260.
 Nădejde, Sofia, 38, 44—45, 230, 243, 262.
 Ornea, Zigu, 6, 23—24, 27, 35—36, 42, 55, 77, 188, 206—207, 210, 260—264, 267, 269, 270—273.
 Panu, George, 37, 87, 99—101, 210, 264.
 Pareyson, Luigi, 135, 149—150, 266.

Turgheniev, I. S., 160.

Tăușan, Grigore, 23, 54.

Tăutu, I., 67.

Urechia, Alceu, 234.

Văcariu, Dumitru, 263.

Vianu, Tudor, 63, 200—201, 263,
272—274.

Virgiliu, 192.

Vitner, Ion, 260.

Vlahuță, Alexandru, 17, 28,
30—31, 39, 90, 123, 193, 212,

217—229, 232, 234, 236, 243,
250—251, 274.

Vîgotski, L. S., 141—142, 267.

Vîrgolici, Teodor, 78, 264.

Wellek, René, 264.

Xenopol, A. D., 154.

Zamfirescu, Duiliu, 59, 193,
212—217, 231, 263, 271—272,
274.

Zarifopol, Paul, 287, 276.

Zola, Emile, 77.

CUPRINS

| | |
|--|-----|
| Incursiune în istoricul polemicii | 5 |
| Socialismul teoretic și mișcarea socialistă din România în viziunea junimistă | 40 |
| Conceptul de critică și metodologia criticii | 61 |
| Impersonalitatea și personalitatea artistului | 110 |
| Moralitatea artei | 127 |
| Idealurile sociale și arta | 151 |
| Relația mediu-artist-operă | 171 |
| Autonomia artei și tendenționismul ei | 198 |
| Ecouri ale polemicii | 212 |
| În corespondența lui Duiliu Zamfirescu | 212 |
| În publicistica lui Alexandru Vlahuță | 217 |
| În literatura memorialistică | 229 |
| În publicistica și corespondența lui I. L. Ca- ragiale | 235 |
| Bibliografie și note | 260 |
| Indice de autori | 277 |

BIBLIOTECĂ NAȚIONALĂ
"CAROL I" BUCUREȘTI

Data de înscriere: 15.11.1980
Cămin nr. 11.14

Instituția de proveniență: Biblioteca "Mihail
Cobălăcescu" din Iași

Cămin nr. 11



Lector : AL. JEBELEANU
Tehnoredactor : IOAN I. IANCU

Bun de tipar : 3.01.1980. Apărut 1980.
Coli tipar : 17,75.

Întreprinderea poligrafică „Banat“
Timișoara, Calea Aradului nr. 1.

Comanda nr. 171.





**IN SERIA „CRITICĂ ȘI ISTORIE LITERARĂ”
A EDITURII FACLA AU MAI APĂRUT :**

**Livius Ciocârlie
REALISM ȘI DEVENIRE POETICĂ**

**Nicolae Ciobanu
INCURSIUNI CRITICE**

**Cornel Ungureanu
LA UMBRA CĂRȚILOR IN FLOARE**

**Nicolae Țirioi
PREMISE LITERARE**

**T. L. Birăescu
PROUST AZI**

**Sorin Titel
PASIUNEA LECTURII**

**Lucian Alexiu
IDEOGRAFII LIRICE CONTEMPORANE**

**Henri Zalis
ESTETICA IMPERECȚIEI**

**Titu Popescu
NECESITATEA ESTETICĂ**

*** * ***

ROMÂNISCHE R

**Alexandru Ruja
VALORI LIRICE A**

**Șerban Foarță
ESEU ASUPRA POEZIEI LUI ION BARBU**



100024123108109